

ادغار موران

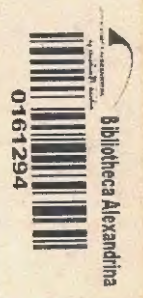
روح الزمان

الجزء الأول
العصا

ترجمته:
و. أنطون محبي

دراسات فلسفية وفكرية

٢٠



الشيخان يعني زهير المحمدي

روح الزمان
الجزء الأول: العصاب

دراسات فكرية

« ٢٠ »

ادغار موران

روح الزمان

الجزء الأول
العصا

ترجمته:
و. أنطون محيي



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٥

العنوان الأصلي للكتاب:

EDGAR MORIN

L'ESPRIT DU TEMPS



NÉVROSE

BERNARD GRASSET

PARIS

1962

روح الزمان = L'esprit du temps / ادغار موران؛
ترجمة أنطون حمصي - دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥ .
ج٢ (٤٤٠ص)؛ ٢٤سم - (دراسات فكرية؛ ٢٠).

الجزء الأول : العصاب والثاني : النخر

١- ٢٠٦٤ م ر ر ٢- ٢٠٢ م و ر ٣- العنوان
٤- العنوان الموازي؛ ٥- موران ٦- حمصي ٧- السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ٨٤ / ١٠ / ٧ / ١٩٩٥

مقدمة الطبعة الثالثة

هذا الكتاب المؤلف في عامي ١٩٦٠-١٩٦١ نشر عام ١٩٦٢. وليس لدي ما أسقطه منه، بل لدى كثير أضيفه اليه.

وبالفعل، فإن الستينات، انطبعت باستحالة الصيغة الثقافية في مجتمعاتنا التي تمس، بالطبع، الثقافة الجماهيرية.

ومن المؤكد أن كثيراً من السمات التي استخلصتها في هذا الكتاب مازالت مستمرة اليوم. ولكن روح الزمن غدت، فعلاً شيئاً مختلفاً تماماً.

لقد بدل محور الثقافة الجماهيرية مكانه، فاتسع مجاله اذ نفذ بصورة متزايدة الحميمية الى الحياة اليومية: البيت، الزوجين، الأسرة، السيارة، الاجازات. وغدت ميتولوجيا السعادة اشكالية السعادة. وتكونت تباشير وبؤر من «الثقافة المضادة» بل ومن الثورة الثقافية، في الخفاء، على هامش ثقافة الاستهلاك، مع نفاذها اليها وربها اياها، وتنزع الثقافة الجماهيرية، في الوقت نفسه الى التفكك والى ضم التيارات المتفسخة، واستردادها كما يقال.

ان معظم دراساتي في «سوسيولوجيا الحاضر» منذ عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٣، تنصب على هذه التحولات: من انبثاق ثقافة باطنية شبابية / اليه / حتى الفورات الكاليفورنية لـ «ثورة ثقافية» غربية، مروراً بالتمردات الطلابية، من «اعلاء شأن القيم الانشوية» الى «الانشوية الجديدة» والى «الحركة النسائية الجديدة»، من النزوع الجديد نحو القديم والنزعة الطبيعية الجديدة، الى «الطوباويات المشخصة»^١ لأندية الاجازات والحركة الايكولوجية، من توعكات الرخاء وصعوباته الى أعراض أزمة عميقة للحضارة البورجوازية.

المصائب: تسوية بين داء في الروح والواقع
تسوية تنسج وتجزئ بايها وأسطورة وطقس

وفي حين كان يخيل الى السوسيولوجيا الرسمية أنها تعمل على أرض «المجتمع الصناعي» المتزايدة الصلابة ، كنت متزايد التحسس بالانهيارات الزوبعية التي كانت تتكون في الظل . فما ازدرى بوصفه ظواهر مضافة مضللة وضئيلة القيمة أصبح ، بالنسبة الي ، انحرافات مولدة لاتجاهات جديدة . وحيث كنت ترى نار هشيمية ، كنت أرى اندفاعات تكشف عن التفكك العميق في بنى النواة الثقافية لمجتمعاتنا .

ليس علي أن أحمر خجلاً مما كتبتّه ، عام ١٩٦٢ ، في نص نشر عام ١٩٦٥^(١) : «لاشك في أن أزمة عملاقة تنهياً ، أزمة في العمق للفردية البورجوازية ، أزمة الحضارة : ان البيتينيك^(٢) في رفضه الطوعي لليسر الأمريكي يفضح ، فعلاً ، وعكة الرخاء ، وكلمة دولشي فيتاغدت ، بالفعل ، بالنسبة للموسرين مرادفا للخراب» . وفي عام ١٩٦٦ ، وفي ختام دراسة كومونة بلودوميه^(٣) كتبت مايلي :

«هل سنشهد ظهور صعوبات الرخاء المجهولة من جانب شعب مازال يعرف ، وهو في المراحل الأولى من كسبه ، صعوبات الشقاء وذكرى العبوديات القديمة؟

«هل سنشهد ظهور وعكات الحياة الخاصة واندلاع مسائل الزوجين التي تصمت وتختفي حيث تنبثق؟

«وهل سنشهد اتساع هذا الفراغ الذي يبرز ، منذ الآن ، لدى الفتيان ، في العطلة وحتى في الاجازات؟

«هل سنشهد اندفاعاً ضروب القلق المضنية التي ماتكاد أن تطفو على انه طمح ، اليوم ، ويجري تحويلها الى مستقبل غير محدد أو فطر ذري؟

١-مدخل الى سياسة للإنسان ، منشورات لوسوي ، ١٩٦٥ .

٢- البيتينيك نموذج للشباب المتمرد ظهر في الولايات المتحدة في الستينات ويقترب في صفاته من الهيبين . (المترجم) .

٣-الكومونة في فرنسا : استعالة بلودوميه ، منشورات فايار .

.. هل نشهد انطلاقة أكثر احتداماً نحو العفوية والفرح والاكتمال التي كانت، في الماضي، مقصورة على الأعياد والتي تستكشف اليوم، بخفر، ضروب اللهو والعطل؟

«هل سنشهد الأزمة؟ التغير؟ تجاوز الحضارة البورجوازية؟»..

ان الخمائر الثقافية قائمة وفاعلة من الآن فصاعداً، فقد دخلنا عصرأ أصبح من الواضح الى حد كاف، فيه، ان الثقافة تطرح نفسها بتعابير اشكالية.

ولذلك، فان هذا الكتاب متبوع بجزء ثان تم فصلت، ودمجت فيه، دراساتي في السنوات ١٩٦٢-١٩٧٣.

نيسان ١٩٧٤

ادغار موران



الجزء الأول
العصا

القسم الأول
الدمج الثقافي

الفصل الأول

مسألة ثالثة

في بداية القرن العشرين، بسطت القوة الصناعية سيادتها على الكرة الأرضية واكتمل استعمار افريقيا والسيطرة على آسيا. ولكن، هاهي بداية الفرق الجواله والمسارح الرخيصة، التصنيع الثاني: ذلك الذي يتوجه الى الصور والاحلام. ان الاستعمار الثاني، وهو عمودي وليس افقياً، بعد، هذه المرة، يدخل الى المحمية الكبيرة التي هي النفس البشرية. والنفس هي افريقيا الجديدة التي بدأت دارات السينما بمحاصرتها. وبعد خمسين سنة، تكونت شبكة عصبية هائلة في الجسد الكوني الكبير: فالأفوال والصور تبذر مبرقات ومطابع وأفلاماً وأشرطة تسجيل وهوائيات راديو وتلفزيون. وكل مايجري ويبحر ويطير يحمل صحفاً ومجلات. ولم تعد هناك جزيئة هواء لاتخفق برسائل سرعان مايجعلها جهاز أو حركة مسموعة ومرئية.

ان التصنيع الثاني الذي غدا تصنيع الروح والاستعمار الثاني الذي بات متصلاً بالنفس يتقدمان في مجرى القرن العشرين. ومن خلالهما يجري هذا التقدم المستمر في التقنية التي لم تعد منذورة لتنظيم المخارج فقط، بل أصبحت تنفذ الى ميدان الانسان الداخلي وتصب، فيه، سلعاً ثقافية. من المؤكد أن الكتاب والصحيفة كانا، من قبل، سلعتين، ولكن الثقافة والحياة الخاصة لم تدخل، قط، الى هذه النقطة، الدارة السلعية والصناعية ولم تكن تتمات العالم - التي كانت، في السابق، تنهدات أشباح ووشوشات جنيات ومتشيطين وعفاريت، كلمات جن وآلهة وصارت، اليوم، موسيقى وكلمات وأفلاماً محمولة على الموجات -، قط، منجزه صناعياً ومباعة في

الوقت نفسه تجاريا . ان هذه السلع الجديدة هي أكثر السلع انسانية على اعتبار انها تصب أنواع الحب والمخاوف ذات الصيغة الروائية ومنوعات وقائع القلب والنفس بشرائح طبقات هيولى الانسانية .

ان المسائل التي يطرحها هذا الفلك الغريب الذي يحوم فوق الحضارة هي بين المسائل الثلاثة التي تنبثق في منتصف القرن العشرين . وهذه الاخيرة تتقل ، بسرعة ، من محيط التساؤلات المعاصرة الى مركزها . وهي لاتدع نفسها تختزل في الاجابات الجاهزة من قبل . فلا يمكن ان تطرح الا من جانب فكر متحرك . والأمر هو على هذا النحو بالنسبة للعالم الثالث وللثورة الصناعية الثالثة (الالكترونية والنوية) والسلطات الثالثة (البيروقراطية والتقنية والجهازية) . وهو على هذا النحو بالنسبة لكل ما يمكن أن يعد ثقافة ثالثة ناجمة عن الصحافة والسينما والراديو والتلفزيون وتظهر وتنمو وتنطلق الى جانب الثقافات الكلاسيكية - الدينية أو الانسانية - والقومية .

وغداة الحرب العالمية الثانية هي البرهة التي اكتشفت فيها السوسيولوجيا الأمريكية الثقافة الثالثة واعترفت بها وسمتها : الثقافة الجماهيرية .

وتعني الثقافة الجماهيرية ثقافة منتجة وفق المعايير الكثيفة للعمل الصناعي ومروجة بتقنيات نشر كثيفة (سميت وسائل الاعلام الجماهيرية) ومتوجهة الى جمهرة اجتماعية أى الى تجمع عملاق من الافراد مأخوذ في ماهو تحت بنى المجتمع الداخلية (الطبقات ، الأسرة ، الخ . . .) ومتجاوز لها .

ان مصطلح الثقافة الجماهيرية ، كمصطلح المجتمع الصناعي والمجتمع الجماهيري الذي هو معادله الثقافي ، يميز ، تعسفياً ، احدى نوى الحياة الاجتماعية . فيمكن للمجتمعات الحديثة أن تسمى مجتمعات تقنية وبيروقراطية ورأسمالية وطبقية وبورجوازية وفردية . . . وليس صناعية أو جماهيرية فقط . فمدلول الجماهيري بالغ الضيق قبلها .

ويمكن لدلول الثقافة أن يبدو، قبلها، بالغ السعة اذا أخذناه بمعناه القوي
الانتوغرافي والتاريخي، وبالع النبل اذا أخذناه بمعنى الانسانية المثقفة المشتق
والمصفى.

ان الثقافة توجه، تنمي، تدجن بعض الامكانيات البشرية وتكف
أخرى أو تحرمها. فهناك وقائع ثقافية تهومية كتحرير العلاقات الجنسية مع
الأقربين، ولكن قواعد هذا التحريم وصيغه تميز حسب الثقافات، وبعبارة
أخرى، هناك، من جهة، «ثقافة» تحدد، بالنسبة للطبيعة، الصفات الانسانية
حقا للكائن البيولوجي الذي يسمى الانسان، وهناك، من جهة أخرى،
«ثقافات» خاصة وفق العصور والمجتمعات.

ويمكن أن يقال ان ثقافة ما تؤلف جسما معقدا من المعايير والرموز
والأساطير والصور التي تنفذ الى الفرد في خصوصيته وتبين الغرائز وتوجه
الانفعالات. ولكن هذا الولوج يجري وفق علاقات اسقاط وتماء عقلية
مستقطبة على رموز الثقافة وأساطيرها وصورها كما هي مستقطبة على
الشخصيات الاسطورية أو الواقعية التي تجسد قيمها (الأسلاف، الأبطال،
الآلهة). ان الثقافة توفر نقاط استناد خيالية للحياة العملية ونقاط استناد عملية
للحياة الخيالية. فهي تغذي الكائن النصف واقعي والنصف خيالي الذي يفرزه
كل فرد داخل ذاته ويتغلف به (شخصيته).

وهكذا تفوخص بنا الثقافة القومية، منذ المدرسة، في خبرات الماضي
الاسطورية- المعاشة بربطها إيانا بعلاقات تماء واسقاط مع أبطال الوطن الذين
يتماهون، هم أنفسهم، مع الجسم الكبير غير المرئي، مع كونه حيا، الذي
يتخذ، عبر قرون من المحن والانتصارات، وجهاً أمياً (الوطن الأم الذي ندين
له بالحب) وأبرياً (الدولة التي ندين لها بالطاعة). وتقوم الثقافة الدينية على
التماهي مع الآلهة المخلص ومع الشراكة الأمية- الأبوية التي تؤلفها الكنيسة.
والثقافة الانسانية تحمل الينا بصورة أبرع أو أكثر انتشارا معرفة وحساسية،

منظومة من المواقف العاطفية والعقلية من خلال انتشار الأعمال الأدبية التي يلعب، فيها، أبطال المسرح والقصة وتدفقات الشعراء وتأملات الأخلاقيين، بصورة مخففة، دور أبطال الميثولوجيات القديمة وحكماء المجتمعات القديمة.

ان الثقافة الجماهيرية، كما سنرى، ثقافة . فهي تؤلف جسما من الرموز والاساطير والصور المتصلة بالحياة العملية والحياة الخيالية، منظومة من الاسقاطات والتماهيات النوعية. وهي تضاف الى الثقافة القومية والثقافة الانسانية والثقافة الدينية وتتنافس مع هذه الثقافات .

المجتمعات الحديثة متعددة الثقافات . فهناك بؤر ثقافية ناشطة من طبائع مختلفة . فالدين (أو الأديان) والدولة القومية وتقاليدها الانسانية تواجه بين أخلاقياتها وأساطيرها وغاذجها أو توحيدها داخل المدرسة وخارجها . ويجب أن نضيف الى هذه الثقافات المختلفة الثقافة الجماهيرية . فيمكن للفرد، نفسه، أن يكون مسيحياً في صلاة الصباح وفرنسياً أمام نصب الموتى قبل أن يذهب مساء لمشاهدة مسرحية «لوسيل» في المسرح الوطني الشعبي ويقرأ جريدة «فرانس سوار» و مجلة «باري مانش» .

والثقافة الجماهيرية تدمج وتتكامل ، في الوقت نفسه ، في واقع متعدد الثقافات، فتدع نفسها تحتوى وتضبط وتراقب (من جانب الدولة أو من جانب الكنيسة) وتنزع، في الوقت نفسه، الى حث الثقافات الأخرى وتفسخها . وهي، بهذه الصفة، ليست مستقلة اطلاقاً، فهي تستطيع أن تدع نفسها تتشرب بثقافة قومية أو دينية أو انسانية وتلون بدورها الثقافات القومية والدينية والانسانية، وهي كذلك ليست ثقافة القرن العشرين الوحيدة ولكنها تبارك كثيف وجديد، حقاً، لهذا القرن . وهي، اذ ولدت في الولايات المتحدة، تأقلمت ، فعلاً، في أوروبا الغربية، وبعض عناصرها تنتشر في كل الكرة الأرضية . انها كوزموبوليتية في رسالتها وكونية في انتشارها . وهي تطرح علينا مسائل أول ثقافة عمومية في تاريخ الانسانية .

نقد ثقافي أم نقد المثقفين :

ينبغي، قبل مواجهة هذه المسائل، اجتياز الحاجز الثقافي الذي تعارضها به الانتلجنسيا «المثقفة» .

يعيش «المثقفون» على تصور مرجح ومتمايز وأرستقراطي للثقافة . وهذا هو السبب الذي، من أجله، لا يستدعي لديهم، مصطلح «ثقافة القرن العشرين»، مباشرة، عالم التلفزيون والراديو والسينما والهزليات والصحافة والاغاني والسياحة والعقل والترويح، بل يستدعي موندريان وسترافنسكي وبيكاسو والبان برغ وموزيل وبروست وجويس .

والمثقفون يلقون بالثقافة الجماهيرية في جحيم تحت الثقافة . ان الموقف «الانساني» يندد بغزو منتجات الصناعة الحديثة الفرعية الثقافية وبغزو منتجات الثقافة الحديثة الفرعية الصناعية .

والموقف اليميني يميل الى اعتبارها تسليات عبيد وبربرية عامية . وتفسير ماركس هو الذي ارتسم، انطلاقاً منه، نقد «يساري» يعد الثقافة الجماهيرية مخدراً «أفيون الشعب الجديد» أو تضليلاً متعمداً «الرأسمالية تحول انتباه الجماهير عن مسائلها الحقيقية» . والأكثر عمقا في ماركسيته هو نقد الضياع الجديد للحضارة البورجوازية : فضياع الانسان في العمل يستطيل، بعد الآن، الى ضياع في الاستهلاك وأنواع الترويح، في الثقافة الزائفة . وسوف أعود، بالطبع، الى هذه النقاط، ولكنني أود، قبل ذلك، أن ألاحظ هنا أنه مهما كانت أصول ضروب الازدراء الانسانية، اليمينية واليسارية، فان الثقافة الجماهيرية تعد من سقط المتاع، زيفاً أو ، كما يقال في الولايات المتحدة، «كيتش» أي هابطة . واذا صرفنا النظر عن كل حكم قيمة فاننا نستطيع تشخيص مقاومة اجمالية من جانب «الطبقة المثقفة» أو «المتعلمة» .

هذه الثقافة لم يصنعها المثقفون . فأوائل صانعي الأفلام كانوا جوالين، مهرجين في الاحتفالات الشعبية . والصحف تطورت خارج دوائر الابداع

الأدبي المجيدة، وكان الراديو والتلفزيون ملاذ الصحفيين أو الممثلين الفاشلين. ومن المؤكد أن المثقفين اجتذبوا وجرت دعوتهم، تدريجياً، إلى صالات التحرير وستوديوهات الاذاعة ومكاتب منتجى الأفلام، وكثيرون وجدوا، فيها، مهنة. ولكن هؤلاء المثقفين مستخدمون من جانب الصناعة الثقافية وهم لا يحققون فيها، إلا بالخطأ أو بعد معارك منهكة، المشروعات التي يحملونها في ذواتهم. إن المؤلف، في الحالات القصوى، مفصول عن عمله: فهذا العمل لم يعد عمله. والانتاج حطم الابداع: فستروهايم وويلز المغلوبان مرفوضان من جانب المنظومة لأنهما لا يخضعان لها.

لقد جردت الانتلجنسيا الأدبية من ملكيتها بحلول عالم ثقافي فقد الابداع، فيه، قداسته وتفكك. ويزيد من نقده لتصنيع الروح كونه يسهم جزئياً، كمستخدم صغير، في هذا التصنيع.

وليس التجريد من الملكية هو، وحده، الذي تعانيه الانتلجنسيا. إن تصوراً كاملاً للثقافة والفن هو المهان بتدخل التقنيات الصناعية، كما هو مهان بالتحدي التجاري والاتجاه الاستهلاكي للثقافة الجماهيرية. فالارتزاق يعقب التجارة. والرأسمالية تقيم أسواقها في قلب المحمية الثقافية الكبيرة. وارتكاس الانتلجنسيا هو أيضاً ارتكاس ضد امبريالية رأس المال وحكم الربح.

وأخيراً، فإن الاتجاه الاستهلاكي يهدم الاستقلال والتسلسل الجمالي الخاصين بالثقافة: «لا يوجد في الثقافة الجماهيرية انقطاع بين الفن والحياة^(١)». فلا يعارض الثقافة الجماهيرية بالحياة اليومية لانطواء متوحد ولا طقوس احتفالية. فهي تستهلك على مدى الساعات. ولا تميز القيم الفنية، كيفاً، في قلب الاستهلاك الجاري: فالحاكي الآلي يقدم، في الوقت نفسه، أمسترونغ ويراندالي، براستر وداليا، الأغاني المبتذلة والميلوديا. والاصطفائية نفسها موجودة في الاذاعة والتلفزيون. فهذا العالم لا يدار من

١ - كليمان غرينبرغ: الطليعة والثقافة الجماهيرية، في كتاب «الثقافة الجماهيرية».

جانب بوليس الذوق وتسلسل الجمال وجمرك النقد الجمالي . والمجلات وصحف الأطفال وبرامج الاذاعة والأفلام ، ما خلا بعض الاستثناءات من هذه الأخيرة ، ليست ، قط ، أكثر خضوعاً للنقد (المثقف) من استهلاك الخضار والمنظفات أو الغسالات . فالتاج الثقافي محدد تحديداً وثيقاً بطابعه الصناعي ، من جهة ، وبطابعه كاستهلاك يومي من الجهة الاخرى دون ان يستطيع الارتقاء الى الاستقلال الجمالي . وهو لا يصفى ولا يدار ولا يبين من جانب الفن ، القيمة العليا لثقافة المثقفين .

ان كل شيء يبدو وكأنه يقابل ثقافة المثقفين بالثقافة الجماهيرية : الكيف بالكم ، الابداع بالانتاج ، الروحانية بالمادية ، الجمال بالسلعة ، الأناقة بالفظاظة ، المعرفة بالجهل ، ولكن علينا ، قبل التساؤل كما اذا كانت الثقافة الجماهيرية هي حقاً ، ما يراه فيها المثقف ، ان نتساءل عما اذا لم تكن قيم «الثقافة العليا» دوغماتية ، شكلية ، تميمية ، وعما اذا لم تكن «عبادة الفن» تغطي ، غالباً ، صلة سطحية بالاعمال . فكل ما كان مجدداً تعارض ، دائماً ، مع معايير الثقافة السائدة . ألا تنطبق هذه القاعدة ، وهي صحيحة فيما يتعلق بالثقافة الجماهيرية ، على ثقافة المثقفين ؟ ان «تحريرية» ثقافية تنازع من روسو معلم ذاته الى روسو الجمركي ، من رابو الى السريالية ، قواعد الثقافة العليا وأذواقها وتفتح بالجمال على ما كان يبدو تافهاً وصبياناً .

ان طليعي الثقافة هم أول من أحب وتبنى شابلن وهاميت (الجاز وأغنية الشوارع) . وعلى العكس من ذلك ، تزدرى الثقافة الجماهيرية باستعلاء حيث يسود التفاخر الجمالي والوصفات الأدبية والمواهب المصطنعة والسطحيات الاصطلاحية . ان هناك جهالة في «المثقفين» تنتمي الى النمطية المبتذلة نفسها التي تنتمي اليها المعايير المحترقة للثقافة الجماهيرية . والبرهنة التي تبدو فيها «الثقافة العليا» و«الثقافة الجماهيرية» متعارضتين هي نفسها البرهنة التي يتلاقيان فيها ، الواحدة بارستقراطيتها المبتذلة والثانية بابتذالها المتعشش الى «المكانة» . وهذا ما رآه ، حقاً ، هارولد روزنبرغ : «المفهوم المضاد للهابط

هو، في الواقع، هابط متزايد. فعندما يتحدث مكدونالد عن الهابط يبدو كأنه يتحدث من وجهة نظر الفن، وعندما يتحدث عن الفن، فإن أفكاره تكون هابطة. ويضيف الى ذلك هذه الصيغة الأساسية: «إن أحد وجوه الثقافة الجماهيرية هو النقد المازوشي للهابط»^(١).

وليس هدفي، هنا، الاشادة بالثقافة الجماهيرية، بل الهبوط بثقافة المثقفين، وليس ذلك، فقط من أجل أن أجني بضع المتع السارية- المازوشية تلك التي يبدي المثقفون، حينها، شراة، بل من أجل أن أنسف، حرفيا، الحصن الذي اعتدنا أن نتأمل منه هذه المسائل ومن أجل أن أعيد الجدال الى موقعه.

هل غرضي حساس؟ مهما تكن المسألة المدروسة، فينبغي، أولا، ان يدرس الملاحظ نفسه لأن الملاحظ اما ان يعكر الظاهرة الملاحظة واما أن يسقط ذاته فيها بصورة ما. ومهما يكن المشروع في ميدان العلوم الانسانية، فإن أول خطوة يجب ان تكون التحليل الذاتي، النقد الذاتي. فعندما أتصدى، أنا المثقف، لمسألة الثقافة، فإن تصوري للثقافة هو الذي يكون، أولا، موضع المسألة. وعندما اتوجه، كمثقف، الى المثقفين، فإن هذه «الثقافة» المشتركة هي، حقا، ما يبغي علي، أولا، أن أضعه موضع المسألة. ان هناك مقاومات سيكولوجية وسوسيولوجية داخل ما يمكن ان نسميه، جملة (سطحيا اذا أردنا الاحاطة بمجمل المسائل، ويحق في الحالة الخاصة المقصودة هنا)، الطبقة المثقفة، فارتكاسها مضمون ومتجانس الى درجة تكون معها هذه النقطة هي التي يجب أن يوقع، فيها، الاضطراب أولاً. لقد كانت المسألة التمهيدية التي يجب تحديدها هي التالية: الى أي حد انخرطنا، نحن أنفسنا، في منظومة دفاع، لاشعورية، أحيانا، ولكنها غير قابلة للإنكار دائما، ضد سيرورة تنزع الى تهديم المثقفين الذين هم نحن؟

ان ذلك يقودنا الى مراجعة مدلولنا الأخلاقي أو الجمالي عن الثقافة

١- هارولد روزنبرغ: الثقافة الجماهيرية والنقد الهابط، ويتر ١٩٥٨.

ونقده ذاتياً وإلى إعادة الاقلاع انطلاقاً من ثقافة في حالة غوص تاريخي وسوسيولوجي: فالثقافة الجماهيرية تطرح علينا مسائل سيئة الصياغة، سيئة البروز. وكلمة «الثقافة الجماهيرية» لا تستطيع، هي نفسها، ان تدل على هذه الثقافة الآخذة في الانشقاق، ذات الحدود التي مازالت مائعة، المرتبطة ارتباطاً عميقاً بالتقنيات والصناعة، كما هي مرتبطة بالنفس والحياة اليومية. فالطبقات المختلفة في مجتمعاتنا وحضارتنا هي موضع البحث في الثقافة الجديدة. ونحن محالون، مباشرة، الى العقدة الكلية.

المنهج:

منذ ذلك الحين، يرسم منهج المقاربة. انه منهج نقد ذاتي ومنهج الكلية. ومنهج الكلية يشمل، هو نفسه، على منهج النقد الذاتي لأنه لا ينزع الى التصدي لظاهرة في ترابطاتها فقط، بل ينزع، أيضاً، الى التصدي للملاحظ نفسه في منظومة العلاقات. ومنهج النقد الذاتي يفتح بصورة طبيعية على منهج الكلية بكنسه الأخلاقية المتعالية والعدوانية المحيطة ومناهضة الهابط. وفي الوقت نفسه، يمكن تجنب النزعة السوسيولوجية المجردة، البيروقراطية، للباحث المفصول عن بحثه، الذي يكفي بعزل هذا القطاع أو ذاك دون أن يحاول رؤية ما يربط بين هذه القطاعات.

ومن المهم، أيضاً، أن يشارك الملاحظ في موضوع ملاحظته: فيجب، بمعنى ما، أن يستمتع بالسينما ويحب ايلاج قطعة نقود في الحاكي الآلي ويتلهى بآلات النقود ويتابع المباريات الرياضية في الاذاعة والتلفزيون ويدندن بأخر أغنية شائعة. يجب أن يكون هو نفسه، الى حد ما، من الحشد، من حفلات الرقص، من المتسكعين، من الألعاب الجماعية. يجب ان يعرف هذا العالم دون أن يحس نفسه فيه غريباً. يجب أن يحب التسكع في شوارع الثقافة الجماهيرية الكبرى. وربما كانت إحدى مهمات نارودنيك الحديث، المهتم دائماً بـ«المضي الى الشعب» أن يمضي الى داليدا.

ان الموضوعية التي يجب السعي اليها هي تلك التي تدمج الملاحظ بالملاحظة ، وليست النزعة الموضوعية التي تدعي الوصول الى الموضوع بحذف ما يلاحظ ، في حين أنها لاتفعل شيئا خلاف ترجيح منهج ملاحظة لانسيي . وعبارة كلوديل صحيحة على الرغم من أن عكسها صحيح أيضاً : «لا يعرف الانسان العالم بما يختلسه منه ، بل بما يضيفه اليه هو نفسه» . والمعرفة الحقيقية للعالم تحول علاقة الملاحظ - موضع الملاحظة الى دياكتيكية «الاختلاس» و«الاضافة» .

وأخيراً ، فان منهج الكلية يجب أن يجنبنا ، في الوقت نفسه ، الخبرة التجزئية التي تنتهي ، بعزلها مجال من الواقع ، الى عزلة عن الواقع والأفكار المجردة الكبيرة التي لاتبين ، مثل هذه المشاهد المتلفزة لقمر صناعي ، سوى أكوام غيوم فوق القارات . يجب متابعة الثقافة الجماهيرية في حركتها الأزلية من التقنية الى النفس الانسانية ، ومن النفس الانسانية الى التقنية ، اقبال وادبار يجتازان كل السيرة الاجتماعية . ولكنه ينبغي ، في الوقت نفسه ، الاحتفاظ بهما بوصفهما واحد من تصالبات هذا المركب الثقافي والحضاري والتاريخي الذي نسميه القرن العشرين . فيجب أن لانطرد مسائل المجتمع والانسان الأساسية من دراستنا ، بل يجب ، على العكس من ذلك ، جعلها مركز هذه الدراسة ، فهي تسيطر على قصصنا .



الفصل الثاني

الصناعة الثقافية

اقتضى امكان وجود الثقافة الصناعية اختراعات تقنية، لاسيما اختراع السينما واللاسلكي. وغالبا ماكان استعمال هذه التقنيات مفاجأة لمخترعيها: فالسينما وهي جهاز لتسجيل الحركة خطفت من جانب المشهد والحلم والترويح، وخطف اللاسلكي، وكان استعماله الأولي نفعياً، من جانب اللعب والموسيقى والتسلية. وهكذا، فان الريج التي تدفع بها نحو الثقافة هي ريج الربح الرأسمالي. فالفنون التقنية الحديثة تمت بالريج ومن أجله. ولم تكن هذه الاختراعات، لولا دفع الروح الرأسمالية المدهش، لتعرف، دون شك، نمواً على مثل هذه الراديكالية والكثافة في توجيهه. ولكن، ماان يوجد هذا الدفع حتى تتجاوز الحركة الرأسمالية الخالصة: ففي بداية الدولة السوفياتية تعرف لينين وتروتسكي على الأهمية الاجتماعية للسينما. وتنمو الصناعة الثقافية في كل الأنظمة ضمن اطار الدولة كما ضمن اطار المشروع الخاص.

نظامان:

الدولة، في الأنظمة المسماة اشتراكية، هي السيد المطلق، الرقيب والمدير والمتج. فتستطيع ايدولوجية الدولة، اذن، أن تلعب دوراً رئيسياً. ولكن المشروع الخاص، حتى في الولايات المتحدة، ليس متروكاً، قط، كلياً لسيروراته الخاصة: فالدولة شرطي على الأقل. وبين الدولة سيدة الثقافة والدولة-الشرطي تشكيلة من المواقف المتوسطة. ففي فرنسا، مثلاً، لايتدخل الدولة في الصحافة إلا من أجل

الترخيص المسبق ولكنها تطوى تحت جناحيها وكالة الأنباء الوطنية (فرانس بريس). وهي، بالنسبة للسينما، تبيح وتحرم، تمول صناعة الفيلم جزئيا وتشرف على شركة انتاج. أما في الاذاعة، فهي تملك احتكارا شرعيا ولكنها تتسامح بالمنافسة الناجمة من جانب اذاعات طرفية (لوكسمبورغ، أوربا رقم ١، مونت كارلو، اندور). وهي تسعى، في التلفزيون، الى المحافظة على احتكارها.

وتختلف المحتويات الثقافية اختلافا متفاوت الراديكالية بموجب نموذج تدخل الدولة - سلمي (الرقابة، الاشراف) أو الايجابي (التوجيه، التدجين، التسيير) وبموجب الطابع الاستبدادي أو الليبرالي للتدخل وبموجب نموذج الدولة المتدخلة.

وإذا اخذنا هذه المتغيرات بعين الاعتبار، فيمكن أن نقول أنه إذا كان هناك تعادل في الانشغال بالوصول الى أكبر جمهور ممكن بين النظام الخاص (السعي وراء الريح الأقصى) ونظام الدولة (اهتمام سياسي وايدولوجي)، فإن النظام الخاص يريد، قبل كل شيء، ارضاء المستهلك. فسوف يفعل أي شيء، ضمن حدود الرقابة، من أجل التسلية والامتناع.

أما نظام الدولة، فإنه يريد الاقتناع، التربية: فهو يتزع، من جهة أولى، الى نشر ايدولوجية قد تبعث على الضجر وتستفز، وهو، من جهة أخرى، غير محرك بالريح ويستطيع أن يقترح قيم «ثقافة عليا» (أحاديث علمية، موسيقى كبرى، أعمال كلاسيكية).

والنظام الخاص حي لأنه ممتع: فهو يريد أن يكيف ثقافته مع الجمهور. أما نظام الدولة فهو متكلف، مكروه: فهو يريد تكييف الجمهور مع ثقافته. فالأمر هو الخيار بين المربية المعجوز المزروعة الجنس - انستازي، وفتاة الاعلان التي تنفج شفثاها.

وإذا كان ينبغي أن تطرح، لبرهة ما، المسألة بتعايير معيارية، فليس

هناك، في نظري، اختيار يجب ان نجريه بين نظام الدولة والنظام الخاص، بل هناك تركيب جديد يجب انشاؤه. وفي انتظار ذلك، فالمنافسة، داخل أمة واحدة، بين النظام الخاص والدولة (بالنسبة للاذاعة والسينما) هي التي توفر أفضل الفرص من أجل أن تغني أكثر وجوه النظامين بعضاً على القلق بعضها بعضاً ومن أجل أن تنمو أهم وجوههما (الاستثمار الثقافي في نظام الدولة والاستهلاك الثقافي المباشر في النظام الخاص). وهذا الأمر مطروح، بالطبع، بصورة مجردة.

ولن أفحص، في هذا البحث، مسألة الذبول الثقافية لسياسة الدولة ولا النظام الثقافي المسمى «اشتراكيا» على الرغم من أن هناك، باستثناء مايتعلق بالصين، تسرباً لعناصر الثقافة الجماهيرية على الطريقة الامريكية الى داخله. فموضوع دراستي هو السيرورات الثقافية التي نمت خارج دائرة توجيه الدولة (أو التوجيه الديني أو التربوي) بتأثير من الرأسمالية الخاصة والتي تستطيع، مع ذلك، الانتشار في أنظمة ثقافة الدولة. ومن أجل اجتناب كل ايهام، سوف أستعمل مصطلح الثقافة الصناعية للدلالة على الصفات المشتركة لكل الأنظمة الخاصة وأنظمة الدولة، في الغرب والشرق، محتفظاً بمصطلح الثقافة الجماهيرية للثقافة الصناعية السائدة في الغرب.

* الانتاج - الابداع :

النموذج البيروقراطي - الصناعي :

هناك، في الحالتين ومهما كانت محتوياتهما الثقافية مختلفة، تركيز للصناعة الثقافية .

ان الصحافة والاذاعة والتلفزيون والسينما صناعات خفيفة جداً. انها خفيفة بالعتاد الانتاجي وخفيفة جداً بالسلعة المنتجة : فهذه الأخيرة ماثلة في ورقة الجريدة، في الشريحة السينمائية، وهي تطير على الأمواج وتصبح، في برهة الاستهلاك، غير ملموسة على اعتبار أن هذا الاستهلاك نفسي. ولكن هذه الصناعة الخفيفة جداً منظمة على أساس أكثر الصناعات تنظيماً من

الناحيتين التقنية والاقتصادية . ففي الاطار الخاص ، تركّز بعض مجموعات الصحافة الكبرى وبعض أندية الاذاعة والتلفزيون الكبيرة وبعض الشركات السينمائية العتاد (المطابع والاستديوهات) وتسيطر على الاتصالات الجماهيرية . أما في الاطار العام ، فإن الدولة هي التي تقوم بالتركيز .

ويقابل هذا التركيز التقني تركيز بيروقراطي . فالصحيفة ومحطة الاذاعة والتلفزيون منظمتان بيروقراطيتان . والتنظيم البيروقراطي يصفى الفكرة المبدعة ويخضعها للامتحان قبل أن تصل الى يدي الذي يقرر - المنتج ، رئيس التحرير . وهذا الأخير يقرر ، في ضوء اعتبارات مغفلة ، المردودية المحتملة للموضوع المقترح (المشروع الخاص) ، مناسبتة سياسيا (الدولة) ، ثم يعهد بالمشروع الى التقنيين الذين يخضعونه لمعالجاتهم الخاصة . وفي النظامين ، تقع «السلطة الثقافية» ، سلطة مؤلف الأغنية أو المقال أو مشروع الفيلم أو فكرة البرنامج ، بين مطرقة السلطة البيروقراطية وسندان السلطة التقنية .

والتركيز التقني - البيروقراطي يبسط تأثيره عموميا على كل الانتاج الثقافي الجماهيري . ومن هنا جاءت النزعة الى تجريد الانتاج من الصفة الشخصية ورجحان التنظيم العقلاني للانتاج (التقني - السياسي) على الابتكار وتفسخ السلطة الثقافية .

ولكن هذه النزعة التي يقتضيها النظام الصناعي تصطدم بمقتضى معاكس تماما مولود من طبيعة الاستهلاك الثقافي الذي يطلب دائما ، نتاجاً ، مفرداً وجديداً دائماً .

ان صناعة المنظفات تنتج ، دائما ، المسحوق نفسه وتقتصر على التنوع في العبوة من حين الى اخر . وصناعة السيارات لا تستطيع أن تفرّد سوى المجموعات السنوية بتجديدات تقنية أو شكلية في حين أن الوحدات متماثلة فيما بينها ماعدا ما يتعلق ببعض الفروق المقتنة في اللون والزينة . ولكن الصناعة الثقافية تحتاج الى وحدات مفردة بالضرورة . فيمكن تصور فيلم بموجب بعض الوصفات المقتنة (حبكة غرامية ، نهاية سعيدة) ، الا أنه يجب

أن تكون له شخصيته، أصالته، فرادته . والأمر هو نفسه بالنسبة لبرنامج اذاعي وأغنية . فضلاً عن ذلك، فإن الاعلام والصحافة الكبرى يتصيدان، كل يوم، الجديد، الطارئ، الحدث، أي الفردي . وهما يسكبان الحدث في قوالبهما لترداه في فرادته .

فيجب على الصناعة الثقافية، إذن، أن تغلب، باستمرار، على تناقض أساسي بين بناها البيروقراطية - التقنية والأصالة (الفردية والجدّة) في الناتج الذي يجب أن تقدمه . وعملها نفسه يجري انطلاقاً من هذين الزوجين المتناقضين: البيروقراطية - الابتكار، التقنين - الفردية^(١).

وتبلغ هذه المفارقة درجة يمكن أن نتساءل، معها، كيف يكون تنظيم بيروقراطي - صناعي للثقافة ممكناً؟ إن هذه الامكانية موجودة، دون شك، في بنية الخيالي نفسها . فالخيالي يتبنين بموجب نماذج أصلية: فهناك نماذج للذهن البشري ترتب الأحلام، ولا سيما الأحلام المعقلنة التي هي الموضوعات الاسطورية أو الروائية . فالقواعد والاصطلاحات والأنواع الفنية تفرض على الأعمال بنى خارجية، في حين توفر لها مواقف نموذجية وشخصيات نموذجية البنى الداخلية . والتحليل البنيوي يبين لنا أنه يمكن اختزال الأساطير في بنى رياضية . إلا أن كل بنية ثابتة تستطيع أن تتوافق مع المعيار الصناعي . والصناعة الثقافية تتابع التظاهرة على طريقتهما بتقنيتهما الموضوعات الروائية الكبرى وتحويل النماذج الأصلية الى نماذج نمطية . وتصنع، عملياً، روايات عاطفية، بالجملة، انطلاقاً من بعض نماذج غدت شعورية ومعقلنة . فيمكن للقلب، أيضاً، أن يغلب .

ولكن ذلك يشترط أن تكون المنتجات الناجمة عن السلسلة مفردة . وهناك تقنيات تفريد تقوم على تعديل صورة تركيب العناصر مع بعضها، وذلك كما يمكن الحصول على أكثر الأشياء تنوعاً انطلاقاً من قطع لعبة ميكائيل معيارية .

١ - بيتر باشلن: التاريخ الاقتصادي للسينما .

ويلزم في برهة معينة، ماهو أكثر من ذلك، يلزم ابتكار . وهذه النقطة هي التي لا يستطيع الانتاج، عندها، أن يخنق الابداع والتي تكون البيروقراطية، عندها، مرغمة على السعي وراء الابتكار والتي يتوقف، فيها، المعيار ليستكمل بالأصالة .

ومن هنا جاء هذا المبدأ الاساسي : لا يمكن دمج الابداع الثقافي دمجا كاملا في نظام انتاج صناعي . ويلي ذلك عدد من النتائج : فهناك، من جهة أولى، نزعات مضادة متجهة الى فك التركيز والمنافسة، وهناك، من جهة أخرى، النزوع الى استقلال الابداع النسبي داخل الانتاج . وعلى كل حال، فان هناك حداً للتركيز المطلق متغيراً بموجب الصناعات ولكنه موجود فيها كلها . فاذا حمل تروست الصابون نفسه (ليفير) على عدم الاقتصاد على طرح عدة أصناف متنافسة من المنظفات (اومو، سوفيل، تايد، برسيل) في السوق، بل حمل، أيضا، على تزويد كل صنف بشيء من الاستقلال، لاسيما في تنظيم الاعلان، فذلك لأن هناك على هذا المستوى الأولي نفسه حاجة الى التنوع والفردية في الاستهلاك، ولأن الكفاية التسويقية القصوى موجودة في هذه الصورة الغريبة والمفككة للتركيز في الوقت نفسه لهذه المنافسة الذاتية .

ويظهر حد التركيز بصورة أوضح بكثير في الصناعة الثقافية . فاذا لم يكن التركيز على الصعيد المالي ممكن التصور فقط، بل كان، ايضا، شائعا (خضوع عدة صحف متنافسة، فعلا، لاحتكار واحد مثلا، كما هو الأمر بالنسبة لصحيفتي «فرانس سوار» و «باري - بريس»)، فان التركيز في صحيفة واحدة، في محطة اذاعة واحدة، في جهاز انتاج سينمائي واحد مفرط في مناقضته لحاجات التنوع والتفريد والحد الأدنى من حرية العمل ذات الضرورة الحيوية بالنسبة للصناعة الثقافية .

ان التوازن بين التركيز وفكه، بل بين التركيز والمنافسة، ينشأ ويناله التعديل بموجب عوامل متعددة . ومن هنا تنشأ بنى انتاجية هجينة ومتحركة .

ففي فرنسا، مثلاً، انهارت تروستات السينما اثر أزمة ١٩٣١ . وقد تبعثر الانتاج بين شركات صغيرة مستقلة، والتوزيع، وحده، هو الذي بقي تحت اشراف بعض شركات كبيرة غالباً ماتشرف، بتأثير من عودة نسبية الى التركيز، على الانتاج بسلف على المشروع . وفي الولايات المتحدة، ونتيجة لمنافسة التلفزيون، فكّت الشركات الكبيرة، مثل فوكس، تركيزها وتركت مسؤوليات التفريدين لمتجدين نصف مستقلين .

وبعبارة أخرى، ينزع النظام، كلما أرغم على ذلك، الى العودة الى مناخ الرأسمالية السابقة التنافسي . وهو يدع أيضاً، وكلما أرغم على ذلك، مضادات للبيروقراطية تنفذ الى داخله . أما في نظام الدولة، فان مقاومات كبيرة مضادة للبيروقراطية تكمن، فيه، باستمرار، بصورة أخرى : وهذه الأخيرة تصبح قوية منذ أن يرسم شرخ في النظام : ففي بعض الحالات، يمكن لامكانيات المؤلفين الابداعية أن تكون، في هذا النظام، أكبر منها في النظام الرأسمالي على اعتبار أن اعتبارات الربح تكون فيه ثانوية . وتلك كانت حالة السينما البولونية بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٧ .

ويتوقف التوازن - واختلاله - بين القوى المتعارضة، البيروقراطية والمضادة للبيروقراطية كذلك على التنازع نفسه . فالصحافة الجماهيرية أكثر بيروقراطية من السينما لأن الأصالة والفردية مسبقاً الصنع فيها من جانب الحدث، لأن ايقاع النشر يومي أو اسبوعي ولأن قارئ الصحيفة مرتبط بعادات قوية . أما الفيلم، فيجب أن يجد، في كل مرة، جمهوره ويجب، خاصة، أن يحاول كل مرة تركيباً صعباً بين المعيارمي والأصيل : ان المعيارمي يفيد من النجاح الماضي، والأصيل هو عربون النجاح الجديد، ولكن الذي سبقت رؤيته يجازف بالانهك والجديد يجازف بالاعراض . ومن أجل ذلك، تبحث السينما عن النجم الذي يوحد بين النموذج الأصلي والفردية . ونفهم، منذ ذلك الحين، أن يكون النجم أفضل مضاد للخطر في الثقافة الجماهيرية، وخاصة في السينما .

فتقوم، اذن، في كل حالة، علاقة بين المنطق الصناعي - البيروقراطي - الاحتكاري التركيزي - التقني والمنطق المضاد الفردي - الابتكاري - التنافسي - الاستقلالي - التجديدي. وقد يعكس هذه العلاقة المعقدة أي تعديل يصيب وجهها واحدا من وجوهها. انها علاقة قوة خاضعة لحملة القوى الاجتماعية التي تتوسط الصلة بين المؤلف وجمهوره. وعلى علاقة القوة هذه يتوقف، في نهاية المطاف، الثراء الفني والانساني للعمل المنتج.

وتجري هذه العلاقة الحاسمة بموجب توازنات واختلالات في التوازن. والتناقض بين الابتكار والتقنين هو التناقض الديناميكي للثقافة الجماهيرية. انه آلية تكييفها مع الجماهير وتكييف الجماهير معها: انه حيويتهما. ان وجود هذا التناقض هو الذي يتيح لنا أن نفهم، من جهة، هذا الكون النمطي العملاق في الفيلم والأغنية والصحافة والاذاعة، ومن جهة أخرى هذا الابتكار الأزلي في السينما والأغنية والصحافة والاذاعة، هذه المنطقة للابداع والموهبة داخل المحافظة المقتنة. ذلك أن الثقافة المصنعة تدمج أمثال بريسون وبراستر وفولكنر ويلز بخنقهم، أحيانا، وبتفتيحهم أحيانا أخرى.

وبعبارة أخرى، تحتاج الصناعة الثقافية الى لاجب سالب لتعمل بصورة موجبة. وهذا اللاجب السالب هو شيء من الحرية داخل بنى صلبة. وقد تكون هذه الحرية محدودة، ويمكن لهذه الحرية، في أغلب الأحيان، أن تستخدم لانجاز الانتاج المقتن أي لخدمة التقنين. وهي تستطيع، أحيانا، أن تثير نوعا من تيار همبولدت على هامش المياه العميقة أو داخلها (التيار الأسود للفيلم الأمريكي بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٦٠ من ديمتريك وكازان الى لازلو بينيديك ومارتن ريت ونيكولاس راي والتيار القوضوي للأغنية الفرنسية مع براسنر وليوفيري ألخ.). ويمكن، أحيانا، أن تندلع كالوميض: فيلما «كانال» و «رماد وماس».

الانتاج والابداع:

الابداع المصنع:

المبدع، أي المؤلف، مبدع جوهر عمله وشكله، ظهر متأخراً في تاريخ الثقافة: انه فنان القرن التاسع عشر. وهو يوطد ذاته، على وجه الدقة، في البرهة التي بدأ، فيها، العصر الصناعي. وهو ينزع الى التفسخ مع دخول التقنيات الصناعية في الثقافة. فالابداع ينزع الى أن يصير انتاجاً.

ان الفنون الجديدة في الثقافة الصناعية تبعث، بمعنى ما، جماعية العمل الفني القديمة، جماعية الملاحم المغفلة ومشيدي الكاتدرائيات ومراسم الرسامين حتى رافاييل ورامبرندت. فالشبه مدهش بين الأبطال الهوميريين وفرسان المائدة المستديرة الذين غتتهم موجات متعاقبة من الشعراء المنسيين وأبطال ملاحم المسلسلات المصورة في الصحافة الجماهيرية الذين رسمتهم موجات متعاقبة من الرسامين الذين يغيبهم، من جديد، النسيان.

وهكذا، مثلاً يفتتح جون كارتر، بطل ادغار-ايس بورو، عهد «الوسترن الكوني» على شكل روائي. وفي عام ١٩٣٤، طلبت شركة أفلام كنج من الرسام اليكس رايموند أن يصور مغامرات هذا البطل الذي تحول الى فلاش غوردون^(١). وتوفي اليكس رايموند في حادث فخلفه أوستن بريغز (١٩٤٢-١٩٤٩). واستبدل بهذا الأخير مارك رابوي ودان باري. وكذلك انتقل مصير طرزان من يد الى أخرى... وجرى الأمر نفسه في فرنسا حيث تولى أمر «ذي القدمين النحاسيتين» رسامون مختلفون بعد وفاة فورتون، ويتولى أمره، حالياً، بيلوس. ولكن الجماعية الجديدة لا تقتصر على استئناف أشكال الفن البدائية. فلأول مرة في التاريخ، يكون التقسيم الصناعي للعمل هو الذي ينسف وحدة الابداع الفني كما تنسف المشغل العمل الحرفي.

لقد أقام الفن الكبير الجديد، وهو فن صناعي نموذجي، تقسيماً صارماً

١- بطل فيلم غزو كوكب المريخ الذي عرض في الأربعينات (المترجم).

للعمل مماثلاً لذلك الذي يجري في مصنع منذ دخول المادة الخام حتى خروج التاج الناجز . ومادة الفيلم الأولى هي موجز السيناريو أو القصة التي يجب اقتباسها . وتبدأ السلسلة بالمقتبسين وكتاب السيناريو والحوار ، وحتى باختصاصي الخدع أو اللمسة الانسانية أحياناً ، ثم يتدخل المخرج في وقت واحد مع مهندس الديكور والمصور ومهندس الصوت ، وينجز الموسيقي واختصاصي المونتاج ، أخيراً ، العمل الجماعي . ومن المؤكد أن المخرج يظهر بوصفه صانع الفيلم ، ولكن هذا الأخير نتاج ابداع جرى تصويره بموجب معايير انتاجية متخصصة .

وينمو تقسيم العمل ثموا غير متساو في قطاعات الابداع الصناعي الأخرى : فالانتاج التلفزيوني يخضع للقواعد نفسها التي يخضع لها الانتاج السينمائي ، وان كان ذلك بدرجة أدنى . والانتاج الاذاعي يخضع بصورة متنوعة تنوع البرامج لتقسيم العمل هذا . أما في صحافة المجلات ، وفي الصحافة اليومية أحياناً ، فان العمل في تحرير الاعلام الخام (برقيات الوكالات ، رسائل المراسلين) والاعداد اللغوي الذي تشهده اعادة الكتابة يشهدان على جريان التقسيم العقلاني للعمل على حساب الصحافة القديمة .

هذا التقسيم لعمل أصبح جماعياً هو مظهر عام للتعقيل الذي يبدأ عند صنع المنتجات ويستمر في خطط الانتاج والتوزيع وينجز في دراسات السوق الثقافية .

ويقابل التقنين هذا التعقيل : والتقنين يفرض على التاج الثقافي قوالب مكانية - زمانية حقيقية : فيجب أن يكون طول شريط الفيلم ٢٥٠٠ متر أي أن يغطي ساعة ونصف الساعة . ويجب أن تحتوي مقالات الصحف على عدد من العلامات التي تحدد أبعادها سلفاً . وبرامج الاذاعة محسوبة بالدقائق . ويسود تقنين الأسلوب في الصحافة حيث تسود المادة الكتابية . وموضوعات الخيال الكبرى (القصص ، الأفلام) هي ، نفسها ، بمعنى - نماذج أصلية

ومغطية مشكلة في معايير . وضمن هذا المعنى «تحل الصيغة محل الشكل» كما يقول رايت ميلز في «الياقة البيضاء» .

ولكن تقسيم العمل ليس متنافرا بصورة مطلقة مع التفريد . فقد سبق أن أنتج تحفا في السينما على الرغم من أن الشروط الفضلى للإبداع هي ، فعليا ، تلك التي يستطيع مبدع ، ضمنها ، أن يتولى في الوقت نفسه كل الاختصاصات المفصولة عن بعضها صناعيا (الفكرة ، السيناريو ، الحوار ، الإخراج ، المونتاج) . فالتقنين نفسه لا يؤدي بالضرورة إلى إبطال التفريد . فيمكن أن يكون المعادل الصناعي لـ «قواعد» الفن الكلاسيكية كالوحدات الثلاث التي كانت تفرض أشكالا وموضوعات . والضغط إما أن تخفق العمل الفني وأما أن تغنيه . والوسترن ليس أكثر تصلبا من التراجيديا الكلاسيكية وموضوعاته المقتنة تسمح بأكثر التنوعات رهافة من «الكوكبة الرائعة» إلى «برونكو» و«القمر العالي» و«شين» و«جنوبي غيتار» و«ريوبرافو» .

وهكذا ، فليس تقسيم العمل ولا التقنين ، في ذاتهما ، عقبتين في وجه تفريد العمل . فهما ، بالفعل ، ينزعان ، في الوقت نفسه ، إلى خنقه واغثائه : فكلما نمت الصناعة الثقافية زاد لجؤوها إلى التفريد ، ولكنها تنزع ، أيضا ، إلى تقنين هذا التفريد . فهو ليوود لم تلجأ ، في بداياتها الحرفية ، إلى الكتاب الموهوبين من أجل سيناريوهاتهما . ففترة ذروة النظام الصناعي هي التي ربط ، فيها ، مصنع الأحلام فولكنر بعقد أو اشترى حقوق همنغواي . وهذه الاندفاع نحو الكاتب الكبير التي جلبت التفريد الأقصى كانت ، في الوقت نفسه ، متناقضة لأن فولكنر وجد نفسه ، فور التعاقد معه ، أمام استحالة كتابة سيناريوهات فولكنرية واقتصر على تطوير موضوعات مقتنة .

وبعبارة أخرى تنزع دياكتيكية التقنين - التفريد إلى التضامن في نوع من المتوسط .

ولم تعبر الاندفاع الى التفريد عن نفسها باللجوء الى اللاحب السالب «المبدع» فقط، بل جرى ذلك، أيضا، عن طريق اللجوء الى الفرديات العليا، النجوم. فوجود نجم يرتفع بتفريد الفيلم. والصحافة تستهلك وتخلق، دون انقطاع، نجوما على نموذج نجوم السينما، من أمثال اليزابيت ومرغريت وبوبيه وكوبي وهيرزوغ وبلومبار وروبيروز.

والنجوم شخصيات مبنية (مقننة) ومفردة في الوقت نفسه، وهكذا تحمل كهنوتيتهم التناقض الأساسي على أفضل وجه. وربما كان ذلك أحد الاختصاصات الأساسية لعملية صنع النجوم (التي لم ألح عليها اللاحاح الكافي في كتابي حول النجوم).

وبين هذين القطبين للتفريد، النجم والمؤلف (كاتب سيناريو الفيلم أو البرنامج أو مخرجهما، محرر المقال) تجري دياكتيكية صادة في معظم الأحيان. فكلما زادت فردية النجم انخفضت فردية المؤلف، والعكس بالعكس. وغالبا ما ترجح كفة النجم على كفة المؤلف، فيقال «فيلم لغابان». ففردية المؤلف تسحق من جانب فردية النجم وهي تتوطد في الفيلم الذي يكون دون نجوم.

ونستطيع أن تنصدي، هنا، لمسألة المؤلف الذي تستخدمه الصناعة الثقافية وتكبجه، في الوقت نفسه، في صفته الثلاثية كفنان ومثقف ومبدع. ان الصناعة الثقافية تجتذب الصحفيين والكتاب الموهوبين وتربطهم بأجور عالية جداً، ولكنها لا تثمر سوى القسم من مواهبهم الذي يتوافق مع المعايير. فتكون، إذن، داخل عالم الثقافة الصناعية، انتلجنسيا مبدعة يضغط عليها تقسيم العمل والبيروقراطية ضغطاً ثقیلاً وتكون امكانياتها متخلفة. فالمكلف باعادة الكتابة ينشئ، بصورة مغلقة، مغامرات مرغريت في مجلة «فرانس ديمانش». وهو يروي قصة ١٧ أكتوبر كما لو أنها قصة اثاره يكون فيها لينين الرجل الثالث. وكاتب السيناريو ينجز سيناريوهات يزدريها. ويتحمل مخرج

مثل داسان لولوبريجيدا ليصور «القانون» ويقبل واحد مثل لازلوبنديكت، كي يفلت من الصمت، الغباوة الاصطلاحية لمخطوط قصة فيلم. وهكذا، غالبا مانرى مؤلفين يقولون: «هذا ليس فيلمي، لقد أرغمت على أخذ هذا النجم، كان علي أن أقبل هذه الخاتمة السعيدة - لقد أرغمت على كتابة هذا المقال ولكنني لن أوقعه - ينبغي علي، حقا، أن أقول هذا في برنامج اذاعي». ويتضاعف، في الصناعة الثقافية، عدد المؤلفين الذين لا يكتفون بالخجل من أعمالهم بل ينكرون، أيضا، أن يكون ذاك عملهم. فلم يعد المؤلف يستطيع أن يتماهى مع عمله. وقد خلق بينه وبين هذا العمل نفور خارق للعادة. وعند ذلك، تزول أكبر ترضية للفنان التي هي تماهيه مع عمله أي تبريره لنفسه في عمله وتأسيسه، فيه، تعاليه الخاص.

انها لظاهرة ضياع لاتعدم الشبه مع ضياع العامل الصناعي، ولكنها تجري ضمن شروط ذاتية موضوعية خاصة، ومع وجود هذا الفرق الأساسي، وهو كون المؤلف يتقاضى من جهته أجرا عاليا.

وغالبا ما يكون أكثر ما يحتقره المؤلف من أعماله أعلاها أجرا، ومن هذا الترابط الهابط بالمعنويات تولد الكليية والعدوانية أو الضمير المعذب التي تمتزج مع انعدام الرضى العميق الناجم عن الاحباط الفني أو الثقافي. وهذا هو ما يفسر كون قسم من هذه الانتلجنسيا المبدعة ينكر، بدوره، النظام الذي يتكرر له ويضع آماله في الانتقام والحرية في ما يخيّل إليه انه النظام المضاد، نظام موسكو. وهذا ما يفسر كون تقدمية حادة تمت لدى أعلى كتاب السيناريو أجرا في العالم، كتاب هوليوود (فقد كشفت مطاردة الساحرات التي قام بها مكارتي أن مدينة الحلم ملغومة، تحت أرضها، بأعظم أنواع المعارضة جذرية. وكذلك فان قسما من الانتلجنسيا المقيدة والعالية الإجريغذي، في الصحافة والسينما الفرنسيتين، معارضته في التقديمية).

ولكن المؤلف يفرز، تحت الضغط نفسه الذي يعاينه، نسفاً يمكن أن يروي عمله. وفضلاً عن ذلك، فإن حرية التفاعل بين التقنيين والتفريد يسمح له، أحياناً بأن يملئ شروطه بمقدار ضروب نجاحه. فالعلاقة بين التقنيين والابتكار ليست، قط، مستقرة أو محسومة، والتعديل ينالها في كل عمل جديد حسب موازين القوى الفريدة والظرفية.

وهكذا أدت «الموجة الجديدة» في السينما إلى تراجع للتقنيين لانعرف إلى أي حد يمضي ولأية فترة زمنية، ولكنه تراجع واقعي.

وأخيراً، فإن هناك منطقة هامشية وأخرى مركزية في الصناعة الثقافية. فيستطيع المؤلفون التعبير عن أنفسهم في أفلام هامشية مصنوعة بنفقات أدنى أو في برامج الاذاعات والتلفزيونات الطرفية وفي الصحف ذات الجمهور المحدد. وعلى العكس من ذلك، يضيق التقنيين نصيب الابتكار (مع أخذ بعض الاستثناءات الكبيرة في الحسبان) في القطاع الرئيسي للصناعة الثقافية، القطاع الفائت التركيز، القطاع الذي يؤثر فيه الاتجاه إلى الاستهلاك الأقصى.



الفصل الثالث الجمهور الكبير

كل نظام صناعي ينزع الى النمو، حتى خارج السعي وراء الربح، ولكل انتاج كثيف مكرس للاستهلاك منطقته الخاص الذي هو الاستهلاك الأقصى.

ولافتلت الصناعة الثقافية من هذا القانون. وما هو أكثر من ذلك بكثير هو انها تتجه في أكثر قطاعاتها تركيزا وديناميكية الى الجمهور العالمي. فالمجلات مثل (لايف) أو (باري-ماتش) والصحف الكبيرة المصورة مثل (فرانس سوار) والانتاج الهوليوودي الضخم تتوجه فعلا الى الكل والى لأحد، الى مختلف الأعمار، الى الجنسين، الى مختلف طبقات المجتمع، أي الى جملة جمهور قومي، والى الجمهور العالمي احتمالا.

ويقتضي السعي وراء جمهور متنوع السعي وراء التنوع في الاعلام وفي الخيال. والسعي وراء جمهور كبير يقتضي البحث عن قاسم مشترك.

ان مجلة اسبوعية، مثل (باري-ماتش) أو (لايف) تنزع بانتظام، الى الاصطفائية: ففي العدد نفسه الروحانية والشبقية والدين والرياضة والفكاهة والألعاب والسينما والرحلات والتنقيب والفن والحياة الخاصة للنجوم والأميرات إلخ. . . وتنزع الأفلام المعيارية، كذلك، الى تقديم الحب والحركة والفكاهة والشبقية بجرعات متغيرة. وهي تمزج بين المحتويات الذكرية (العدوانية) والأنثوية (العاطفية) والموضوعات الصبيانية والراشدة. ويرمي التنوع داخل صحيفة واحدة وفيلم واحد وبرنامج اذاعي واحد الى ارضاء كل الاهتمامات والأذواق بحيث يتم الحصول على الاستهلاك الأقصى.

وهذا التنوع هو، في الوقت نفسه، منهج ومجانس (الكلمة هي

لدوايت ماكدونالد) وفق معايير مشتركة . فالأسلوب البسيط الواضح المباشر لاعادة الكتابة يرمي الى جعل الرسالة شفافة ، الى منحها قابلية مباشرة للفهم . واعادة الكتابة يعطي اسلوبا متجانسا - أسلوبا عموميا - وهذه العمومية تغطي أكثر المحتويات تنوعا . والأعمق من ذلك هو أن مدير جريدة كبرى ومنتج فيلم يرجعان الى صورة انسان متوسط هي محصلة أرقام المبيع ، عندما يقولان «جمهوري» وهي رؤية تكون ، نفسها ، موضوع مجانسة ، وهما ينسبان أنواعا من الميل والتفوق الى هذا الانسان المتوسط المثالي . فهذا الأخير يمكن أن يفهم أن فان غوغ كان رساما ملعوننا ولكنه لا يفهم أنه كان جنسيا مثليا ، وهو يستطيع ابتلاع كوكتو ودالي وليس بروتون أو بيريه . وترمي المجانسة الى أن تجعل أكثر المحتويات اختلافا قابلة للتمثل بخفة من جانب انسان متوسط مثالي .

والتلفيقية هي أقصر كلمة على التعبير عن النزوع الى مجانسة تنوع المحتويات تحت قاسم مشترك .

ان السينما تنزع الى التلفيقية منذ سيادة الفيلم الطويل . فمعظم الأفلام تلتق موضوعات متعددة داخل الأنوع الكبرى . وهكذا فسوف يوجد ، في فيلم المغامرة ، حب وضحك ، وفي فيلم الحب مغامرة وضحك وفي فيلم الضحك حب ومغامرة . ولكن لغة مجانسة (في حين يكون عدد لامتناه من الأشكال ممكنا) تعبر عن هذه الموضوعات . وتنزع الاذاعة الى التلفيقية بتنويعها تسلسل الأغاني والبرامج ، ولكن المجموع مجانس في أسلوب العرض المسمى اذاعيا . وتنزع الصحافة الكبرى والمجلات الى التلفيقية ببذلها الجهد لارضاء كل تشكيلة الاهتمامات ، ولكنها تفعل ذلك من خلال أسلوب دائم .

وتتجه التلفيقية الى أن توحد ، الى حد ما ، قطاعي الصناعة الثقافية : قطاع الاعلام وقطاع الخيال . فتسود في قطاع الاعلام الأخبار المنوعة (أي هذا الشطر من الواقع حيث يندفع اللامتوقع والغريب والجريمة والحادث والمغامرة

الى الحياة اليومية) والنجوم الذين يبدوون وكأنهم يعيشون فوق الواقع اليومي . فكل ما يشبهه ، في الحياة الواقعية ، القصة والحلم يتمتع بالامتياز . والأكثر من ذلك هو أن الاعلام يتغلف بعناصر قصصية غالبا ما يخترعها ويتخيلها الصحفيون (غراميات النجوم والأميرات) . وعلى العكس من ذلك ، ففي القطاع الخيالي تسود الواقعية ، أي كل الأفعال والحركات القصصية التي يكون لها مظاهر الواقع . والثقافة الجماهيرية محركة بهذه الحركة المزدوجة ، حركة الخيالي الذي يحاكي الواقع وحركة الواقعي الذي يتخذ ألوان الخيالي . وهذه العدوى المزدوجة بين الواقعي والخيالي (فيلم «اجازة في روما» يشبه الواقع . وغراميات مرغريت تشبه الفيلم) وتلك التلفيقية المدهشة والقصوى تقعان في السعي وراء الاستهلاك الأقصى وتعطيان الثقافة الجماهيرية احدى صفاتها الأساسية .

الجمهور الجديد:

في بداية القرن العشرين ، كانت حواجز الطبقات الاجتماعية والأعمار ومستوى التربية ترسم الحدود بين مناطق الثقافة المختلفة . فكان هناك تمايز تبين صحافة الرأي وصحافة الأخبار ، والصحافة البورجوازية والصحافة الشعبية والصحافة الجدية والصحافة السهلة . وكان الأدب الشعبي مبنيا ، بقوة ، بموجب النماذج الميلودرامية أو الخيالية . وكان أدب الأطفال ورديا وأخضر ، قصة للأطفال العاقلين أو للخيالات المرتحلة . وكانت السينما الوليدة مشهدا احتفاليا .

ولم تلغ هذه الحواجز . فقد تكونت تنضيدات جديدة : فقد نمت صحافة نسائية وصحافة طفلية منذ خمسين عاما وكونتا لهما جماهير نوعية . ويجب أن لاتخفي هذه التنضيدات الجديدة عنا الديناميكية الأساسية للثقافة الجماهيرية . فمنذ الثلاثينات ، ظهر ، في الولايات المتحدة أولا ثم في البلدان الغربية ، نموذج جديد من الصحافة والاذاعة والسينما طابعه الخاص هو التوجه الى الجميع . ومن هذا القبيل ، في فرنسا ، ولادة جريدة «باريس

سوار» وهي جريدة يومية تتوجه الى المتعلمين والبورجوازيين والنساء والفتيات توجهها الى غير المتعلمين والشعبيين والرجال والراشدين . وترمي «باريس سوار» الى العمومية ، وقد بلغتها فعلا . وهي لا تجتذب كل القراء ولكنها تجتذب قراء من كل الأنواع ، من كل الفئات . ثم جاء تحول «ماتش» من مجلة رياضية الى مجلة للجميع ، وهي أم مجلة «باري- ماتش» الحالية ، وتسعى ، هي الأخرى ، الى العمومية . وبصورة موازية لذلك ، خلقت اذاعة «راديو المدينة» و«باري سوار» الاذاعية وخلق «راديو المدينة» قطب جاذبية جديدا وأسلوبا ديناميكيا للمنوعات . وخلال هذا الوقت ، تحولت السينما من مشهد احتفالي الى مشهد للجميع .

وأدت الحرب والاحتلال الى نضوب الثقافة الجماهيرية ، ثم استعادت الحركة ونستطيع ، اليوم ، مع «راديو لوكسمبورغ» و«أوربارقم ١» ، مع «فرانس سوار» و«باري- ماتش» و«جوردو فرانس» ، مع أفلام النجوم وضروب الانتاج الضخمة ، أن نتيين أن أكثر قطاعات الصناعة الثقافية ديناميكية وتركيزا هو ، في الوقت نفسه ، القطاع الذي خلق ، فعلا ، «الجمهور الكبير» أي الطبقات الاجتماعية والأعمار المختلفة والجنسين ، وكسبه .

وبصورة موازية لذلك ، تطورت الصحافة الطفلية والصحافة النسائية . فقد خلقت مجموعة «أوبرا موندي» الدولية الكبيرة ، في فرنسا ، الصحافة الطفلية الجديدة مع «طرزان» والصحافة النسائية الجديدة مع «كونفيدانس» . ثم اكتسبت هاتان الصحافتان ، للثقافة الجماهيرية ، العالم الطفلي والعالم الانثوي . واذا نظرنا الى الأمر عن كثب ، فإن الصحافة النسائية لا تقابل الصحافة الذكورية . فالصحافة الكبرى ليست «ذكورية» ، بل هي ذكورية- انثوية . كما سنرى في مكان آخر . وتخصص الصحافة النسائية ، جملة ، بالمحتويات الانثوية المخففة أو المحدودة في الصحافة الذكورية- الانثوية .

أما الصحافة الطفلية التي خلقتها ، حقا ، الصناعة الثقافية ، والتي تزدهر ، حاليا ، مع «ميكي» و«تاتان» و«سييرو» فانها تخصص بالمحتويات

الطفلية المخففة أو المحدودة في الصحافة الراشدة (صفحة الأطفال ، الهزليات ، الألعاب). ولكنها ، في الوقت نفسه ، تحضير لصحافة العالم الراشد .
ان وجود صحافة طفلية جماهيرية هو العلامة على أن بنية صناعية واحدة تحكم الصحافة الطفلية والصحافة الراشدة . فعلامات التميز هذه هي ، الآن ، عناصر اتصال ايضا . وفي الوقت نفسه ، تنزع الفجوة بين العالم الطفلي وعالم الراشدين الى أن تزدحم : فقد تشربت صحافة الراشدين الكبرى محتويات طفلية (غزو الهزليات خاصة) وضاعفت استعمال الصورة (الفوتوغرافية والرسوم) أي استعمال لغة مفهومة ، مباشرة ، من الطفل وجذابة له .

وفي الوقت نفسه ، أصبحت الصحافة الطفلية أداة لتعلم الثقافة الجماهيرية . ويمكن أن نعد الرابعة عشرة عمر الدخول الى الثقافة الجماهيرية الراشدة : فهو العمر الذي يذهب المرء ، فيه ، لرؤية أفلام من كل الأنواع (ماعداء التي يمنعون من مشاهدتها طبعاً) ويتحمس للمجلات ويتابع البرامج الاذاعية والتلفزيونية نفسها التي يتابعها الراشدون .

ويمكن أن يقال أن الثقافة الجماهيرية ، في قطاعها الطفلي ، تقود الطفل ، مبكراً ، الى مدى القطاع الراشد ، في حين أنها ، في قطاعها الراشد ، تضع نفسها في متناول الطفل . هل تصنع هذه الثقافة طفلاً بصفات سابقة للرشد أم راشداً طفلياً؟ الجواب عن هذا السؤال ليس ، بالضرورة ، واحداً من اثنين . وهوركها يمر يمضي أبعد من ذلك ، أبعد مما ينبغي ، ولكنه يشير الى اتجاه : «لقد انقطع النمو عن الوجود . فالطفل راشد منذ أن يتعلم المشي ، والراشد يبقى من حيث المبدأ ثابتاً» .

وهكذا تستطيل مجانية للانتاج الى مجانية للاستهلاك تنزع الى تخفيف الحواجز بين الأعمار . وهذه النزعة لم تحقق ، بعد ، دون شك ، كل امكانياتها ، أي لم تبلغ حدودها .

وتنزع هذه المجانسة للأعمار الى التثبيت عند اشارة سائدة: النغمة الصيبانية السائدة. فلنذكر على عجل، هنا، ملاحظة سوف نلتقيها في مكان آخر: ان موضوعات الشباب هي إحدى العناصر الأساسية في الثقافة الجديدة. ولا يتوقف الأمر عند كون الفتيان والراشدين الشبان أكبر مستهلكي الصحف والمجلات والاسطوانات وبرامج الاذاعة (التلفزيون مستثنى من ذلك كما سوف نرى)، ولكن موضوعات الثقافة الجماهيرية (بما فيها التلفزيون) هي، ايضا، موضوعات «فتية».

واذا كانت الثقافة الجماهيرية صحافة نسائية، فانها لم تطور، ماعدا بعض الاستثناءات، صحافة ذكرية نوعية. بل أن الصحافة الكبرى تكون، أحيانا، انثوية أكثر منها ذكرية (اذا فكرنا في المكان المخصص للموضوعات العاطفية). أما السينما، فقد نجحت، من جهتها، في تجاوز الاختيار الذي يميز عهد السينما الصامتة بين الأفلام ذات الصفات الانثوية، الرقيقة المستدرة للدموع والمعذبة والأفلام ذات الصفات الذكرية، العنيفة، العدوانية. فهي تنتج أفلاما ملفقة يمتزج، فيها، المحتوى العاطفي بالمحتوى العنيف.

فهناك، اذن، نزوع الى «مزج» محتويات الاهتمامات الانثوية والذكرية مع رجحان انثوي داخل هذا المزج وصحافة نسائية متخصصة بالاقتصاد المنزلي والأزياء والقلب خارجه.

لقد كانت الثقافة التقليدية والثقافة الانسانية تتوقفان عند حدود الطبقات: فقد بقي العالم الفلاحي والعمالي، حتى حين دخل في دارة الثقافة الإبتدائية، دارة معرفة القراءة، خارج الانسانيات: فقد كان المسرح، ومازال، امتياز استهلاكيًا بورجوازيًا. وظلت الثقافة الفلاحية فولكلورية في العقود الأولى من القرن العشرين. وكذلك وجدت الثقافة العمالية نفسها محبوسة في الضواحي الصناعية أو انها كانت تصاغ داخل النقابات والأحزاب الاشتراكية.

الآن السينما كانت أول من جمع في داراتها مشاهدين من كل الطبقات الاجتماعية المدنية بل وحتى الفلاحية . وتدلنا التحقيقات في الولايات المتحدة وانكلترا وفرنسا على أن نسبة ارتياد السينما هي نفسها، على وجه التقريب، في كل الطبقات الاجتماعية . ثم أن المشاهد الرياضية اجتذبت، بدورها، جمهورا واردا من كل طبقات المجتمع . وسقت الاذاعة بسرعة، انطلاقا من الثلاثينات، كل المجال الاجتماعي . وبرز التلفزيون في كل البيوت، الشعبية منها، الميسورة . وأخيرا فان صحافة الاخبار الكبرى، من نوع «فرانس سوار»، والمجلات المصورة الكبرى، من نوع «باري-ماتش» انتشرت في كل الأكشاك بصورة غير متساوية، مؤكدا، ولكنها لا تنكر .

ان الحدود الثقافية تلغى في السوق المشتركة لوسائل الاعلام الجماهيرية . ومن المؤكد أن تنضيدات جديدة تعود الى التكون داخل الثقافة الجديدة . فصالات العرض الخاصة وصالات الاحياء تجري تمييزا داخل الجمهور السينمائي . ولكن هذا التمايز ليس، بالضبط، التمايز بين الطبقات الاجتماعية . وفضلا عن ذلك، فان برامج الصالات الخاصة وعروضها التي تلقى النجاح ليست هي نفسها، دائما، في صالات الاحياء، ولكنها غالبا ماتكون كذلك . وتتمايز أنواع الاستماع الى الاذاعة في اختيار المحطات والبرامج، وتمايز الأذواق هذا هو، ايضا، تمايز اجتماعي جزئي . وغالبا ماتنتشر المجلات بموجب التنضيدات الاجتماعية : فمجلة «فرانس-ديمانش» أكثر شعبية من «باري-ماتش»، و «أسود وأبيض» أقل شعبية من هذه الأخيرة و«باري-بريس» أكثر بورجوازية منها . وجريدة «لوموند» أبرز في صفتها الثقافية من جريدة «فرانس-سوار» . ويمكن أن تقوم المقالات بصورتين مختلفتين، من جانب العامل أو من جانب البرجوازي، في الصحف نفسها . ولكن «باري-ماتش» و «فرانس-سوار» بقيان النقيضات الكبرى المشتركة التي تحتوي على كل الدرجات .

واذا فكرنا في أن الطبقات أو الفئات الاجتماعية، في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية، تبقى مفصولة عن بعضها بعلاقات السلطة أو بعلاقات بائع ومشتري، في العمل، وبأحياء أو كتل في المسكن (وذلك أيضا على الرغم من الوحدات السكنية الجديدة)، فإننا نستطيع أن نقول أن الثقافة الصناعية هي صعيد الاتصال الكبير الوحيد بين الطبقات الاجتماعية: ففي البرهة، نفسها، يدندن العامل ورب العمل أغنيات يياف أو داليدا ويكونان قد شاهدا البرنامج نفسه في التلفزيون وتابعا المسلسلات المصورة نفسها في «فرانس-سوار» وشاهدا، في البرهة نفسها تقريبا، الفيلم نفسه. وإذا فكرنا بأنواع الترويح ومواقع الاجازات المشتركة بين العمال والموظفين و«الملاكات» والتجار (يبقى الفرق بين قرية الخيام والفيلا) فانه يمكن أن تدرك، فعلا، أن الثقافة الجديدة تمتد في اتجاه مجانسة الأعراف.

ويزيد في أهمية هذه الحركة كونها تمضي في اتجاه تطور سوسيولوجي: تشكل طبقة أجيورة هائلة في الغرب الصناعي تتوارد اليها البروليتاريا العمالية السابقة التي بلغت مستوى حياة استهلاكية وتأمينات اجتماعية، من جهة، والطبقة المتوسطة السابقة التي تنزلق الى العمل المأجور الحديث (حرفيون وملاكون وتجار صغار يصبحون ملاكات وموظفين وأجراء في المجموعات الصناعية أو التجارية أو الادارية الكبرى) من جهة أخرى.

وتبقى هذه الطبقة الأجيورة متغايرة: فتبقى أو تتكون، هناك، حواجز بين مختلف «الأوضاع»: فأصحاب «الياقات البيضاء» يرفضون التماهي مع العمال، والعمال يظلون واعين لامتثالهم الطبقي ويبقى المصنع غيتو الحضارة الصناعية. ان مكانات واصطلاحات وتسلسلات ومطالب تجري تمايزا داخل هذه الطبقة الأجيورة الكبيرة وتجزئها. ولكن مايجانس بينها ليس «الوضع الاجتماعي» (التأمينات الاجتماعية، المعاشات التقاعدية، تأمينات البطالة أحيانا)، بل هو وحدة القيم الاستهلاكية، وهذه القيم المشتركة هي التي تنقلها وسائل الاعلام الجماهيرية، الوحدة التي تميز الثقافة الجماهيرية.

وهكذا تقابل طبقة أجيحة جديفة في طريقها الى التجانس والتغير
هاتان النزعتان المتناقضتان تجريان على مستويين مختلفين) ثقافة هي،
نفسها، في طريقها الى التجانس والتغير .

ولأريد أن أقول أن التنضيدات الثقافية الجديدة تقابل تنضيدات الطبقة
الجديدة، بل أريد أن أسجل تقابلا سوسولوجيا أوسع وأشمل : فقد تكون
هذه الثقافة الصناعية، اذن، بمعنى ما، الثقافة التي يكون وسط نموها هو
الطبقة الأجيحة الجديدة . ويمكن، فورا، طرح بعض المسائل على الرغم من
عدم امكان فحصها في العمق الأفيما بعد . فإذا كان صحيحا أن الطبقة
الأجيحة الجديدة تتصف بتزايد «الياقات البيضاء» اي الموظفين (ارتفعت نسبة
أعمال الياقات البيضاء في الولايات المتحدة من ٣٠ الى ٣٧ بالمائة بين عامي
١٩٣٠ و ١٩٥٠) وإذا كان صحيحا، كما قال ليوبوغارت، أن «الولايات
المتحدة هي، اليوم، بلد طبقة وسطى ليس في دخله فقط، بل وفي قيمه
ايضا»^(١)، فانه يمكن أن نفترض أن الثقافة الجديدة تقابل، أيضا، رجحان (أو
تقدم) قيم «الطبقة الوسطى» داخل الطبقة الأجيحة الجديدة، شريطة أن
لانفكر، بالطبع، في الطبقات الوسطى القديمة (صغار الملاكين والحرفيين
والفلاحين) بمقدار تفكيرنا بتوارد القيم البورجوازية الصغيرة في قيم الرخاء
الحديثة .

وبعبارة أخرى، تقع الثقافة الجديدة في المركب السوسولوجي الذي
كونه الاقتصاد الرأسمالي وديمقراطية الاستهلاك وتشكل الطبقة الأجيحة
الجديدة ونموها وتقدم بعض القيم . أنها - عندها نتأمل طبقات المجتمع، عندما
نتأمل الأوضاع الاجتماعية داخل الطبقة الأجيحة الجديدة - نقطة اللقاء
ووسيلة الاتصال بين هذه الفئات والطبقات المختلفة . فنجد، فعلا، في
بعض مراكز الاجازات كنادي المتوسط، مثلا، عمالا وموظفين وملاكات

وتقنين مختلطين جسديا وليس، بعد، مختلطين خياليا، في عزلة الاستماع الى الاذاعة أو قراءة الصحيفة أو الصالة المظلمة .

ولذلك يمكن أن نقول، مع ليويوغارت، ان «تسوية الفروق الاجتماعية جزء من تقنين الاذواق والاهتمامات التي تمنحها وسائل الاعلام الجماهيرية تعبيرا وتسهم فيها». ونحن نقارب هنا، مرة اخرى، مسألة أساس. ولكن، فلتوقف، حاليا، عند التحقق من الطابع الملفق والمجانس للثقافة الصناعية .

ان هذا الطابع يحقق ذاته، أخيرا، على صعيد الأم. فالنزعة المجانسة هي، في الوقت نفسه، نزعة كوزموبوليتية تتجه الى أضعاف التمايزات الثقافية القومية لصالح ثقافة للمساحات الكبيرة المتجاوزة للقوميات . والثقافة الصناعية، في أكثر قطاعاتها تركيزا وديناميكية، منظمة، فعلا، بصورة دولية . فمجموعات الصحافة الكبرى، مثل «أوبراموندي» و «ديل دوكا»، تقدم مواد مكيفة مع لغات عديدة، لاسيما في ميدان الهزليات وصحافة القلب . وسينما هوليوود لاتستهدف الجمهور الأمريكي فقط، بل الجمهور العالمي أيضا، ومنذ أكثر من عقد، تعمل مكاتب متخصصة في الموضوعات التي تصدم الجماهير الأوروبية أو الآسيوية أو الافريقية . وفي الوقت نفسه، تنمو سينما حديثة كوزموبوليتية في بنيتها، سينما الانتاج المشترك الذي لا يجمع بين رؤوس أموال فقط، بل يجمع، أيضا، بين نجوم ومؤلفين وتقنيين من بلدان مختلفة . وهكذا فإن «سند على المحيط الهادي»، وهو انتاج فرنسي- ايطالي- أمريكي مشترك، صور في تايلاند من جانب مخرج فرنسي عن اقتباس أمريكي كتبه ايرفنج شو للقصة الفرنسية التي كتبتها مرغريت دورا وقامت ببطولته نجمة ايطالية (سيلفانا مانغانو) ونجم أمريكي (أنطوني بيركتر). وكل فيلم مترجم هو، فعلا، كوزموبوليتي . وكل فيلم مدبلج هو انتاج كوزموبوليتي غريب انتزع لسانه ليحل محله لسان آخر . وهو لا يخضع لقوانين الترجمة، كالكتاب، بل لقوانين التهجين الثقافي .

ان الثقافة الصناعية تقتبس موضوعات فولكلورية محلية وتحولها الى موضوعات كوزموبوليتية كالوسترن والجاز والايقاعات المدارية (سامبا، مامبو، تشاتشاتشا الخ...) وهي ترجع، اذ تتخذ هذا المنحى الكوزموبوليتي، التلفزيونات الثقافية (أفلام الانتاج المشترك، تطعيم ساحة ثقافية بموضوعات واردة من ثقافة أخرى)، من جهة، والموضوعات «الانثربولوجية» أي المكيفة مع قاسم مشترك للانسانية من جهة أخرى.

وتشع هذه الكوزموبوليتية انطلاقا من قطب ثمو يسود كل الأقطاب الأخرى: الولايات المتحدة. فهناك ولدت الثقافة الجماهيرية. وهناك يتركز أقصى قوتها وطاقتها الدافعة الى العالمية.

وتنمو الثقافة الصناعية على صعيد السوق العالمية. ومن هنا نزوعها العظيم الى التلفزيونية - الاصطفائية والى المجانسة. فمدها الخيالي اللعبي الجمالي يخترق الحواجز المحلية والعرقية والاجتماعية والعمرية والجنسية والتربوية دون أن يتجاوز على كل حال التمايزات كليا. فهي تنتزع من الفلكلور والتقاليد موضوعات تجعلها عمومية وتبتكر موضوعات عمومية مباشرة.

ونلقى، من جديد، مسألة القاسم المشترك للانسان «المتوسط» و«الكوني» في الوقت نفسه، هذا النموذج للثقافة الجماهيرية المثالي والمجرد، من جهة، والتلفيقي والمتعدد من جهة أخرى.

الانسان المتوسط :

من هو هذا الانسان الكوني؟ أهو الانسان دون أية اضافة أخرى، أي درجة الانسانية المشتركة بين كل البشر؟ نعم ولا. نعم بقدر ما يدور الأمر حول الانسان الخيالي الذي يستجيب، في كل مكان، للصور بالتماهي أو بالاسقاط. نعم اذا دار الأمر حول الانسان الطفل الذي يوجد في كل انسان، الفضولي الذي يحب اللعب واللهو والاسطورة والحكاية. نعم اذا دار الأمر

حول الانسان الذي يملك ، في كل مكان ، جذعا مشتركا من العقل الادراكي وامكانيات تفسير وذكاء .

وضمن هذا المعنى، يكون الانسان المتوسط نوعا من البشري الكوني .
واللغة المتكيفة مع هذا البشري هي اللغة السمعية - البصرية ذات
الملمس المربع : الصورة، النغمة الموسيقية، الكلام، الكتابة . وهي لغة يزيد
من امكان فهمها أنها الغلاف المتعدد الأصوات لكل اللغات . وهي، أخيرا،
لغة تنمو على نسيج الخيال واللعب بقدر ماتنمو على نسيج الحياة العملية بل
أكثر . إلا أن الحدود التي تفصل بين الممالك الخيالية مائعة دائما، خلافا لتلك
التي تفصل بين ممالك الأرض . فالمشاركة في أساطير حضارة أخرى أيسر على
الانسان من التكيف مع حياة هذه الحضارة .

وهكذا فان الاسس الانثروبولوجية هي التي يستند اليها جنوح الثقافة
الجماهيرية الى الكونية . فهي تكشف وتوقظ كونية أولى .

ولكنها تخلق، في الوقت نفسه، كونية جديدة انطلاقا من عناصر
ثقافية خاصة بالحضارة الأمريكية . ومن أجل ذلك، لا يكون الانسان الكوني
الانسان المشترك بين كل البشر فقط . انه الانسان الجديد الذي تنميه حضارة
جديدة تنزع الى الكونية .

فالتزوع الى الكونية لا يقوم اذن على البشري الأولي فقط، بل أيضا
على التيار السائد في العصر الكوني .

الاستهلاك الثقافي :

ان عبارة ماركس القائلة : «الانتاج يخلق المستهلك . . . فالانتاج لا ينتج
موضوعا للذات فقط، بل يخلق، ايضا، ذاتا للموضوع»^(١) تصح ضمن
معنى ما . فالانتاج الثقافي يخلق، فعلا، المتلقي الجماهيري، الجمهور

١ - اسهام في نقد الاقتصاد السياسي، الملحق .

الكوني . ولكنه بعيد، في الوقت نفسه، اكتشاف ما كان كامنا : جذعا انسانيا مشتركاً للمتلقى الجماهيري .

وضمن معنى آخر، يتحدد الانتاج الثقافي بالسوق نفسها . وهو يتميز بهذه السمة ، أيضا ، تميزا أساسيا عن الثقافات الأخرى . فهذه الأخيرة تستخدم أيضا ، وبصورة متزايدة ، وسائل الاعلام الجماهيرية (المطبوع ، الفيلم ، البرامج الإذاعية أو التلفزيونية) ولكن لها طابعا معياريا : فهي مفروضة بالسلطة أو بالتربية (في المدرسة ، في دروس الديانة وفي الشكنة) على صورة أوامر وممنوعات . أما الثقافة الجماهيرية ، فهي ليست ، في العالم الرأسمالي ، مفروضة من جانب المؤسسات الاجتماعية ، بل ترتبط بالصناعة والتجارة . فهي مقترحة^(١) . وهي تعاني تحريمات (الدين والدولة الخ . . .) ولكنها لا تخلق شيئا منها ، وتقترح نماذج ولكنها لا تأمر بشيء . فهي تمر ، دائما ، بوساطة التاج السلعي وتستعير ، بذلك ، صفة له هي الخضوع لقانون السوق ، قانون العرض والطلب . فقانونها الأساسي هو ، إذن ، قانون السوق .

ومن هنا جاءت مرونتها النسبية . فالثقافة الجماهيرية نتاج حوار بين انتاج واستهلاك . وهذا الحوار لا يجري ضمن المساواة . فهو ، قبلها ، حوار بين مهذار وآخرس . والانتاج (الجريدة ، الفيلم ، البرنامج الإذاعي) يطور حكايات وقصصا ويعبر عن نفسه من خلال لغة .

والمستهلك - المشاهد - لا يرد إلا بإشارات بافلوفية : نعم أو لا ، النجاح أو الفشل . فالمستهلك لا يتكلم . انه يستمع ويرى أو يرفض الاستماع والملاحظة . فلا يمكن ، نظريا ، الانتهاء الى أكثر من توافق ضعيف (١٠ بالمائة

١ - الذهاب الى السينما والاستماع الى الاذاعة ومشاهدة التلفزيون وقراءة الصحف ليست اجبارية حتى في أنظمة الهيمنة الكلية للدولة .

على الأكثر)، ولكننا، إذا اتخذنا وجهة نظر آليات الاستهلاك ذاتها^(١) ووجهة نظر الزمن، فيمكن أن نرى أن الموضوعات التي تزدهر أو تدهو، تتطور أو تستقر في الصحافة والاذاعة والتلفزيون، عبر السنين، تعبر عن دياكتيكية ما للعلاقة بين الانتاج والاستهلاك.

فلا يمكن طرح الخيار التبسيطي التالي: هل الصحافة (أو السينما أو الاذاعة الخ...) هي التي تصنع الجمهور أم أن الجمهور هو الذي يصنع الصحافة؟ هل تفرض الثقافة الجماهيرية نفسها من الخارج على الجمهور (وتصنع له حاجات واهتمامات زائفة) أم أنها تعكس حاجات الجمهور؟ من الجلي أن المسألة الحقيقية هي مسألة الديالكتيكية بين منظومة الانتاج الثقافية والحاجات الثقافية للمستهلكين. وهذه الديالكتيكية شديدة التعقيد على

١- الاصطفاء الذاتي هو مبدأ الاستهلاك نفسه، بمعنى أن المستهلك يستطيع أن يغطي مذياعه وتلفازه وأن لا يشتري الجريدة وأن يفادر صالة السينما. فتأثير الاعلان ليس مطلقا لأن هناك قادة رأي يوجهون اختيارات محيطهم في المكتب أو المصنع أو الأسرة أو بين الأصدقاء.

وأخيرا، فإن تواتر تأثير الارتداد (حيث يفسر الجمهور الرسالة بعكس النوايا المقررة) يبين لنا أن المستهلك يتمثل بصعوبة ما يعارض سيروراته الخاصة، سيرورات الاسقاط والتماهي والتفكير. وهذا لا يعني أنه يملك الاختيار الحر. لأنه ليس هناك من تأثير لوسائل الاعلام الجماهيرية على الجمهور وحيد الجانب. فضلا عن ذلك، فإن الابحاث الأمريكية تصل، بصورة طبيعية، الى النتيجة التالية: «إن شيئا يجب، في نهاية المطاف، أن يظهر بوضوح في المناقشة حول تأثيرات وسائل الاعلام الجماهيرية في الرأي العام، هذا الشيء هو أن التأثيرات في الجمهور ليست متوافقة ولا ذات علاقة مباشرة مع نوايا من يبت الرسالة ولا مع محتوى الاتصال. فاستعدادات القارئ أو المستمع المسبقة متخرطة انخرطا عميقا في الموقف ويمكن أن تحجز التأثير المتوقع أو تعدله، بل وأن تخلق تأثير ارتداد» ب. بترسون: الاتصالات والرأي العام، في كتاب سيرورة وسائل الاعلام الجماهيرية وتأثيراتها. راجع أيضا لازارسفيلد: الاتجاهات الحالية لسوسيولوجيا الاتصالات وسلوك جمهور الاذاعة والتلفزيون الأمريكي.

اعتبار أن من يدعى جمهوراً هو محصلة اقتصادية مجردة لقانون العرض والطلب (أنه «الجمهور المتوسط المثالي» الذي تحدثت عنه)، من جهة، وأن ضغوط الدولة (الرقابة) وقواعد المنظومة الصناعية الرأسمالية تضغط، من جهة أخرى، على طابع هذا الحوار نفسه. فالثقافة الجماهيرية هي، إذن، نتاج ديالكتيكية انتاج-استهلاك داخل ديالكتيكية كلية أخرى هي ديالكتيكية المجتمع في كليته.



الفصل الرابع الفن و المتوسط

فلنراجع الآن، من وجهة نظر النتائج الفنية، المعطيات التي واجهناها حتى الآن.

ان هناك اندفاعا نحو المحافظة والتتبع المعياري، من جانب، واندفاعا نحو الإبداع الفني والابتكار الحر من الجانب الآخر.

وهناك، في الاتجاه الأول، الدولة، رقيباً كانت أم رب عمل، البنية التكنو-بيروقراطية التي تكون، دائماً، عامل محافظة^(١)، وهناك البنية الصناعية التي هي، دائماً، عامل تقنين. وهناك الاقتصاد الرأسمالي الذي ينزع الى السعي وراء أكبر جمهور ممكن مع النتيجة التي سبق أن واجهناها: المجانسة وصنع ثقافة للطبقة الأجيعة الجديدة. والجمهور نفسه، مأخوذاً ككتلة مغفلة ومتصوراً على صورة انسان متوسط مجرد، عامل محافظة. فعوامل المحافظة تؤثر اذن، من قمة النظام الى أساسه، في كل الدرجات.

ولكن كل الدرجات هي التي نجد فيها، أيضاً، كل الترياقات. فيمكن للدولة أن تحرر الفن من ضغوط الرقابة، ومن هنا امكانية فن باذخ، مثل فيلم «الكسندر نيفسكي» لايزنشتاين، وكذلك امكانية فن بحث، مثل أفلام ماك لارين في «المؤسسة القومية للفيلم»، في كندا. ويمكن للرأسمالية أن تحرر الفن من ضغوط الدولة. ومن جهة أخرى، يمكن للإبداع أن يستخدم كل شروخ المنظومة الكبيرة، منظومة الدولة والمنظومة الرأسمالية الصناعية وكل

١- يرى هويت ان «العمل في فرقة» بموجب معايير التنظيم الاداري الحديث هو نفسه عامل محافظة قوى. راجع: الانسان والتنظيم.

ما خلفته الآلة الكبرى وراءها . ويمكن أن نقول أن المنتج الكوزموبوليتي ،
 التاجر الصغير الذي أصبح مليارديرا ، يلعب ، في النظام الرأسمالي ، دورا
 تقدما بالقياس مع الاداري ورجل الأعمال والمصرفي «الطبيعي» . فهو يقبل ،
 أحيانا ، مجازفات لا تمكنه أميته الثقافية من قياس مداها . وهو يمنح ثقته ،
 أحيانا ، لمشروعات مجنونة يخيل اليه انه يشتم مردوديتها . ان السينما
 الأمريكية والفرنسية لم تصبح ، بعد ، بيروقراطية بكاملها . فما زالت تشعر
 بأصولها ، ومازال ، فيها ، شيء من النظام القديم العشوائي والحرفي ، دون
 ايديولوجية ودون مستبقات محافظة . فما زال هناك ، في السينما ، شيء من
 اللامحافطة ، شيء مما هو غير متكيف ومندمج كليا . وكقاعدة عامة ، فان كل
 ما بقي من قطاع الغابة والمفازة في المجتمع الصناعي ، وكل ما حافظ على
 المنافسة ، يرجح ، دائما ، اختراقه أصيلة وابتكارية . وفضلا عن ذلك ، فإن
 حاجات الطبقة الأجير الجديدة التي تتوجه اليها الصناعة الثقافية هي في ابان
 تخمرها ، وهي تتصل بالمسائل الأساسية للانسان الساعي وراء السعادة . فهي
 لاتستدعي ، اذن ، تسليات بسيطة فقط ، بل تستدعي ، أيضا ، محتويات تضع
 الكائن الانساني العميق موضع مساءلة .

ان هذا النظام هو ، اذن ، نظام أقل تصلبا بكثير مما يبدو للوهلة الأولى :
 انه ، بمعنى ما ، متوقف توقفا أساسيا على الابتكار والابداع اللذين يتوقفان ،
 مع ذلك ، عليه . ومقاومات الجماعة المثقفة وطموحاتها وابداعيتها يمكن أن
 تلعب دورا داخل النظام . فليست الانتلجنسيا مغلوبة ، جذريا ، دائما ، في
 نضالها من أجل التعبير الصادق ومن أجل حرية الابداع .

وهذا هو السبب الذي يسمح النظام ، من أجله ، للسينما بأن تكون فنا في
 الوقت نفسه الذي يصنع ، فيه ، ويقن . ففي داخل الانتاج السلسلي ، نفسه ،
 ألعاب للراشدين وصحف للأطفال وأغان رائجة ومسلسلات وهزليات
 وقصص ، مثل «التوقيع فوراكس» و «أغبي أغبياء الأرض» ، غنية بالخيال
 والفكاهة والشعر .

وبكلمة واحدة، لانتقصر الصناعة الثقافية على انتاج الكليشيهات والمسخ. وصناعة الدولة والرأسمالية الخاصة لاتعقمان كل ابداع. فنظام الدولة يمكن، في نقطته القصوى من التصلب السياسي أو الديني فقط، أن يحق، كليا تقريبا، التعبير المستقل لفترة مايمكن أن تكون على مايكفي من الطول أحيانا.

وينمو، بين قطب الحلمية الجامحة وقطب التقنين النمطي الجامد، تيار ثقافي متوسط واسع تضم، فيه، أكثر الاندفاعات ابتكارية، لأنه تشذب فيه، أيضا، أكثر التقنيات فظاظة. ان هناك، في الولايات المتحدة وانكلترا وفرنسا، تماوتا مستمرا لصحف «الطابق السفلي» ومجلاته لصالح صحف الطابق المتوسط ومجلاته. ان هناك ضحالة، أي صفة لما هو متوسط وليس بالمعنى الهجائي للكلمة. ان المياه المنخفضة ترتفع والمياه العليا تنخفض. ان موزيل يقول على لسان ارنهيلم في «رجل دون صفات»، «ألم تلاحظوا أن صحفيينا يصبحون، دائما، أفضل وشعراءنا يصبحون دائما أسوأ^(١)». وفي الواقع، فان المعايير تتليء بالموهبة، ولكنها تخلق العبقورية. ان منقح النصوص في «باري-ماتش» يكتب بصورة أفضل من هنري بوردو، ولكنه لا يستطيع أن يصبح اندريه بروتون.

ان النوعية الأدبية ولاسيما النوعية التقنية، ترتفعان في الثقافة الصناعية (نوعية تحرير المقالات، نوعية الصور السينمائية، والتلفزيونية، نوعية البرامج الاذاعية)، ولكن أقنية الري تتبع، بعناد، مرتسمات النظام. ففي كل مكان تحمل النوعية المتوسطة محل سقط المتاع القديم والفاخر الذي جرت خياطته يدويا. والانجاز الصناعي يفسر هذا الارتفاع وذاك الهبوط الكيفيين. فالارتفاع الكيفي للمعايير لم يعد يلي المعايير الارستقراطية، معايير مقابلة كيف بالكم. فهو يولد من الكم نفسه. فنوعية أفلام الغرب،

١- رجل دون صفات، الجزء الثامن.

مثلاً، تأتي، أيضاً، من كميتها، أي من تقليد انتاج سلسلي طويل . وفي الوقت نفسه، تنزع العبقرية الى الاندماج بقدر ماهي طرافة وجدة وغرابة وقصبيحة . ان كوكتو وبيكاسو جزء من متحف النجوم مع ديستل ومرغريت وباردو . والعبقرية تعطي علامة «الثقافة العليا» التجارية المماثلة لعلامة الحياطة العليا . فبيكاسو وبوفيه وكوكتو هم نظائر لديور وبيلانسياغا ولانفان في الثقافة الجماهيرية .

ان التيار المتوسط يقتصر ويسوي، يمزج ويجانس جارفافان غوغ ونوهان . انه يرجح الجماليات المتوسطة، الأشعار المتوسطة، المواهب المتوسطة، الجسارات المتوسطة، المبتذلات المتوسطة، أنواع الذكاء المتوسطة والغباوات المتوسطة . ذلك أن الثقافة الجماهيرية متوسطة في وحيها ومرماها، لأنها ثقافة القاسم المشترك بين الأعمار والجنسين والطبقات والشعوب، ولأنها مرتبطة ببيئة تكوينها الطبيعية، المجتمع الذي تنمو، فيه، انسانية متوسطة بمستويات حياة متوسطة، بنموذج حياة متوسط .

ولكن التيار الرئيسي ليس الوحيد: ففي الوقت نفسه، يكون تيار مضاد على هامش الصناعة الثقافية . وفي حين ينجح التيار المتوسط في مزج المعايير بالفردى، يتبدى التيار المضاد بوصفه سالب التيار السائد .

ان تيار هوليوود الرئيسي يظهر النهاية السعيدة، السعادة، النجاح . أما التيار المضاد الذي يمضي من «موت بائع متجول» الى «لاوجود لدفع نقدي»، فانه يظهر الفشل، الجنون، المهانة . والتيارات السالبة ثانوية دائماً وموجودة دائماً في الوقت نفسه . وهكذا نرى أن التناقض الأساسي هو التالي: ينزع النظام الى أن يفرز، باستمرار، ترياقاته الخاصة وينزع، باستمرار، الى منعها من التأثير: وهذا التناقض يحدد في التيار المتوسط الذي هو، في الوقت نفسه، التيار الرئيسي . وهو يحدث في التعارض بين التيار المضاد السالب والتيار الرئيسي، ولكن التيار السالب ينزع الى أن يرد الى الطرف .

وأخيرا، فهناك تيار ثالث، التيار الأسود، التيار الذي تتخمر، فيه، المساءلات والاعتراضات الأساسية التي تبقى خارج الصناعة الثقافية: ويمكن لهذه الأخيرة أن تتملك، جزئيا، بعض وجوه ماركس ونيتش ورامبو وفرويد وبروتون وبيرييه وأرتو، مثلا، وأن تكيفها معها وتجعلها قابلة للاستهلاك من جانب العموم، ولكن الجانب الملعون، بروتون الثقافة المضاد، الراديوم فيها يبقى في الخارج.

ولكن ماذا؟ مالذي كان موجودا قبل الثقافة الجماهيرية؟ أكان هولدرلن ونوفاليس ورامبو معترفا بهم في حياتهم؟ ألم تكن المحافظة البورجوازية والضحالة الصلابة سائدتين في الآداب والفنون؟ ألم يكن هناك، قبل مديري الصحافة الكبرى ومنتجي الأفلام وبيروقراطي الاذاعة، الأكاديميون والشخصيات المحنكة والصالونات الأدبية؟.

... لقد كانت «الثقافة العليا» القديمة تسمتزمما يشور بالأفكار والأشكال. وكان المبدعون ينهكون أنفسهم قبل أن يفرضوا عملهم. فلا وجود لعصر ذهبي للثقافة قبل الثقافة الصناعية.

وهذه الأخيرة لا تبشر بالعصر الذهبي. فهي تحمل، في حركتها، من الامكانيات أكثر مما كانت تحمله الثقافة القديمة الجامدة، ولكنها، في سعيها وراء النوعية المتوسطة، تدمر هذه الامكانيات. فالصراع مستمر، بصور أخرى، بين المحافظة والابداع، بين النموذج الجامد والابتكار.

* * *

الفصل الخامس التصدع الكبير

تضاعف الاسطوانات والاذاعة الموسيقيين من أمثال باخ وألبان بيرغ^(١). وتضاعف كتب الجيب الكتاب من أمثال مالرو وكامو وسارتر، كما تضاعف الاستنساخات الرسامين من أمثال بييرو دولا فرنسيسكا ومازاشيو وسيزان وبيكاسو. وبعبارة أخرى، تصطبغ الثقافة الجماهيرية بالديمقراطية عن طريق الكتاب الرخيص والاسطوانة والاستنساخ.

فهناك، اذن، منطقة يصبح، فيها، التمييز بين الثقافة والثقافة الجماهيرية شكلياً خالصاً. فالشرط الانساني و«الغثيان» و«الوباء» تدخل الثقافة الجماهيرية دون أن تغادر ثقافة المثقفين.

ان هذا التحول الديمقراطي لثقافة المثقفين هو، فعلاً، أحد تيارات الثقافة الجماهيرية ولكنه، كما سنرى، ليس التيار الرئيسي ولا التيار النوعي.

ومن جهة أخرى، فان هذا التحول الديمقراطي المضاعف للأعمال لا يمس الثقافة العليا ولو كان يعلن، احتمالاً، الاندماج المقبل للتيارين. فهذه الأخيرة تحتفظ، فيما يتعلق بالأعمال نفسها التي يتناولها التحول الديمقراطي، بقطاع محصور تحتكر، فيه، الحالية والأصالة. فلا تظهر كتب الجيب إلا بعد انقضاء زمن ما لصالح الطبعة الأولى. والاسطوانة لا تلغي الاحتفال الذي هو الحفلة الموسيقية، كما ان استنساخ اللوحة لا يخفض شيئاً من قيمة الأصل الذي رقي الى التسمية.

١- بيع عشرون مليوناً من اسطوانات توسكاني بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٥٥ وستون مليوناً من اسطوانات موزارت بين عامي ١٩٠٣ و ١٩٥٥.

وتقاوم الثقافة العليا الدمج بانضاج قيم تيممية، أحيانا، كتوقيع الفنان في أسفل لوحته على الرغم من أن النسخة كانت تستطيع، من حيث درجة الاتقان، أن تلغي قيمة الأصل، كما يفقد النموذج الأصلي للسيارة قيمته منذ صنع السلسلة. ولكن النسخة ترفع، على العكس من ذلك، قيمة الأصل ثقافيا. وهو ما يعني، الى حد ما، أنه يمكن أن نعد هذه التيممية مقاومة لغزو الثقافة الجماهيرية المقتحمة.

ولا تقتصر الثقافة الجماهيرية، من جانبها على مجرد المضاعفة: فغالبا ماتحول مأسوف تستمد من الثقافة العليا بموجب معاييرها الخاصة. ففي الوقت نفسه الذي ترفض، فيه، الثقافة العليا التنازل عن امتيازات قيمها، تنزع الثقافة الجماهيرية، من جانبها، الى المغالاة في حسن دمج المحتويات والأشكال التي تستولي عليها في قوالبها. فهناك اذن، الى جانب التحويل الديمقراطي بالمعنى الحقيقي للكلمة (المضاعفة الخالصة)، تبسيط (تحويل بقصد المضاعفة): فتصبح دراسة لشوبان، بعد المعالجة المناسبة، لحنا في الحاكي الالي، ويصبح لحن لبيتتهوفن أغنية تشاتشاتشا تغنيها داليدا، و«الأحمر والأسود» ليست مترجمة، ببساطة، من لغة القصة الى لغة الفيلم، بل هي مقتبسة من أجل الجمهور الكبير، مبسطة. والمختار الحديث، خلافا للموجز الذي يستخدم معنا للذاكرة، يحل محل العمل الطويل والكثيف المركز المحب والمبسط.

ان مثالا عن التبسيط المستمر سيوضح هذا الحديث: فقصة ستاندا ل «الأحمر والأسود» أصبحت فيلما متكيفا مع المعايير التجارية، ومن هذا الفيلم، ولد «الأحمر والأسود» على صورة مسلسل مصور في صحيفة.

وقد درس التبسيط في اطروحة ليستر آشيم (من الكتاب الى الفيلم). فقد أجرى آشيم تحليلا مقارنا لقصص مثل «مرتفعات عويل الرياح» و «البؤساء» الخ. . ولأفلام التي صنعتها هوليوود من هذه القصص: تبسيط الحبكة، خفض عدد الشخصيات، رد الطباع الى سيكولوجية واضحة،

استبعاد كل مامن شأنه أن يكون صعب الفهم من جانب جمهوره المشاهدين (المشاهد المتوسط المثالي) .

وهذه النزعة التبسيطية لاتأتي من التعبير السينمائي (فالامكانيات الفنية للسينما ليست أقل من امكانيات القصة على الرغم من اختلافها عنها وامكانياتها الثقافية معادلة لامكانيات القصة على الرغم من تخلفها عنها) ، بل من الطبيعة الحالية للثقافة الجماهيرية . فضلا عن ذلك ، فان التبسيط نفسه يجري في الاتجاه المعاكس ، من الفيلم الى القصة التي أخذ عنها .

وغالبا ما يمضي النزوع الى التبسيط مع النزوع الى الثنائية ، فتجري السينما استقطاب النزاع بين الخير والشر بصورة أوضح مما هو عليه الأمر في المؤلف الأصلي : فيجري تضخيم السمات المحببة والسمات المكروهة من أجل زيادة المشاركة العاطفية للمشاهد في تعلقه بالأبطال ، كما في نفوره من الأشرار .

ويدخل التفعيل السيكلوجيا والدراما الحديثة في صميم الماضي . فالأفلام حول شهداء المسيحية ، مثلا ، ستتمحور حول قصة حب بين مسيحية حسنة وضابط روماني . وفيلم «أيزادورا» سيرينا غرام امبراطورة بيزنطة ، والفرعون المصري سيقبل شفتي زوجته الجميلة ، والحب الحديث سيتنصر في أبعد العصور القديمة . والتحديث ، وهو أكبر جذرية من التفعيل ، ينجز الانتقال الخالص البسيط للفعل من الماضي الى الحاضر : وهكذا نقلت «العلاقات الخطرة» الى عالم ١٩٦٠ .

ان التبسيط والثنائية والتفعيل والتحديث تسهم في تكييف اعمال «الثقافة العليا» مع الثقافة الجماهيرية . وهذا التكييف يرمي ، عن طريق الاقطاعات والاضافات ، الى جعلها أسهل استهلاكا حتى لو اقتضى الأمر أن تدخل ، فيها ، أفكار خاصة بالثقافة الجماهيرية غير موجودة في العمل الأصلي ، كالحاتمة السعيدة مثلا . ان غلاف كتاب الجيب المصور هو مجرد طعم عن طريق العرض لا يعدل شيئا من العمل المطبوع . أما التكييف ، فهو يخلق هجائن ثقافية .

والانثولوجنسيا الانسانية تنظر بعين الرضا الى التحويل الديمقراطي ويرعب الى التهجين . وهي تعبر عن سعادتها بكون مسرحية لشكسبير يمكن أن تشاهد، خلال عرض تلفزيوني واحد، من مشاهدين يفوقون عدد مشاهديها على المسرح طيلة قرنين . ولكن مجتمع رجال الأدب لا يتحمل أن يتلاعب فاديم بلاكوس . انه يقر الاسطوانات ولكنه يدين النزول بشويان الى الحاكي الآلي . وفي كل الأحوال، تنمو، داخل تيار واحد، الأمانة للعمل وخيائته، جعل الثقافة شعبية والانحطاط بها .

الاستطالة الثقافية : القصة البورجوازية :

نتبين، اذا تباعدنا قليلا، أن الثقافة الجماهيرية ليست في حالة قطيعة جذرية مع الثقافات الأدبية السابقة . فهي ورثة حركة تبدأ مع المطبعة . ان المطبعة تفتتح مايمكن أن نسميه ثقافة العصر الحجري الجماهيرية، بمعنى أنها تطلق حركة بطيئة للتحويل الديمقراطي للثقافة الكلاسيكية (الاغريقية - اللاتينية - المسيحية) وأنها تكمن تحت الثقافة البورجوازية .

وتجري الحركة العريقة للتحويل الديمقراطي للثقافة المكتوبة على مراحل، ولكنها تجري تحت علامة ترابط ثلاثي : فنهوض البورجوازية يقابل اعلاء شأن القصة واعلاء شأن المرأة .

والقرن السابع عشر هو القرن الذي توطدت، فيه، اندفاع روائية مزدوجة لم تستخلص، بعد، جيدا، علاقتها الديالكتيكية : فيبدو كما لو أن نوعا من الثنائية الثقافية يقابل الثقافة الارستقراطية (ثقافة القصة الخيالية، مثل «الكوكب») بالأدب البورجوازي الجديد الواقعي والمبتذل الذي تفتتحه قصة فورائير البورجوازية . والبورجوازي كريزال هو الذي يستطيع أن يدعي، بزهو، من خلال بوالو وموليير اللذين يسخران من قصة الأنسة سكوديري عن نساء متحذلقات ومدعيات مضحكات، حقوق مايمكن أن نسميه، منذ ذلك العهد، الواقعية . وقصص المغامرات العاطفية والرحلات في مجاهل القلب، وهي دون شك، سلف صحافة القلب، تهرب، على

العكس من ذلك، من الحياة المبذلة والبورجوازية. ولكن الأمر يدور حقا، هنا، حول ردين على الابتذال الواقعي نفسه. والحق أن الفروسية قد ماتت فعلا وموتها هو الذي شرع، من أجله، عدد كبير من الارستقراطيات والبورجوازيات المتحذلقات في أحلام روائية ازدهرت، فيها، ميتولوجيا الحب السامي الكبرى. وبدأت الحياة العادية واستدعت أحلام «الكوكب» التعويضية الكبيرة، من جهة، والواقعية الجديدة من جهة أخرى. فمنذ القرن السادس عشر، طرحت رواية سرفنتيس «دون كيشوت»، بدرجة عالية من السخرية، التناقض بين الحلم السامي والواقع المبذل.

ان قصة القرن السابع عشر موزعة بين قطبي الخيال والواقعية، لأنه سرعان ما سيجري هذان القطبان حلا كهربائيا ستخرج منه القصة الحديثة. وسوف تنتزع موضوعات الحب من قصص الفروسية (التي سوف تتماوت) لتضم الى القصة البورجوازية التي ستقطع عن استخفافها وكاريكاتوريتهما مع بقائهما واقعية. وعن هذا النقل المزدوج الذي بدأ مع قصة «أميرة كليف»، في الاطار الارستقراطي والذي سيتوسع الى الاطار البورجوازي، ستولد القصة البورجوازية الحديثة في القرن التاسع عشر، قصة العلاقات والنزاعات والمسائل بين الأفراد داخل مجتمعهم، القصة التي يلعب فيها الحب دورا أساسيا.

لقد أبرز البيرتيبو ضروب البورجوازية والديمقراطية والمرأة والقصة المترابطة في القرن التاسع عشر^(١). وهناك برهة رئيسية في هذه السيرة هي «مدام بوفاري». ففي هذه القصة، تصبح البورجوازية المثقفة، وهي المستهلكة النموذجية للقصة، البطلة النموذجية للقصة.

ان ايمّا تضجر، تحلم بالحب ولاستطيع الاكتفاء بحياة الريف الرتيبة. والروائي هو الذي تبحث فيه، عن المخرج، وهذا الأخير سيتدخل في

١- تاريخ الأدب الفرنسي- باريس- ستوك- ١٩٣٠.

حياتها بصورة مؤسسية وساخرة . فهي ستعيش هذا الحب الكبير الذي هو ، في الوقت نفسه ، محاكاة للحب ، ولكن هذه المحاكاة يكون قد جرى عيشها بدرجة من المرارة ستصبح ، معها ، تراجيديا وتنتهي الى الموت . ولأول مرة ، منذ دون كيشوت ، وعلى الصعيد الانثوي والبورجوازي هذه المرة ، تمضي سيرورة تماهي القارئ (أو القارئة) مع بطل القصة (أوبطلتها) ، بهذا المقدار من الجذرية ، حتى تبادل الموقع : فالحاملة البورجوازية تصبح بطله القصة ، في حين تصبح بطله القصة القارئة البورجوازية الحاملة . ان «مدام بوفاري» هي «دون كيشوت» القصة البورجوازية . فدون كيشوت وإيما بوفاري يقتلان نفسيهما اذ يريدان الرقي بالعالم الى المثالية ويصبحان الشاهدين اللذين يتماهي ، فيهما ، مع بعضهما مايسميه رونيه جيرار الاكذوبة الرومنظقية والحقيقة الروائية^(١) . : انهما يعيشان تلك الحياة الهجينة ، نصف الحلمية ونصف الواقعية التي يجري ، فيها ، الحوار بين القصة الحديثة وقارئها . وهذيانهما يولد تراجيديا جديدة ، تراجيديا العالم البورجوازي حيث يصطدم الحب المثالي بالواقع دون أن يستطيع تغيير وجهه . فكيشوت يبقى العاشق الأفلاطوني الذي لايعرف مادية الحب ، وتمارس إيما ، وهي بطله أبسط لعالم أصبح أشد بساطة ، في الزمن ، الحب الذي يفوتها جوهره في نهاية المطاف .

ان الطابع المسيطر في «دون كيشوت» مذكر . أما في «مدام بوفاري» فقد أصبح الطابع المسيطر مؤنثا وصار الحب موضوع التماهي الأساسي . وهكذا تجدد الثقافة الأدبية البورجوازية ، في «مدام بوفاري» ، رمزها الأبرز ، رمز ثقافة روائية ، ثقافة الشخص الخاص ، ثقافة حاجات النفس وحاجات الحب ، ثقافة لم تعد ، في أساسها ، ثقافة اسقاط المسائل الانسانية في العالم الخيالي ، بل أصبحت ، بقوة متزايدة ، ثقافة التماهي بين القارئ وأبطاله .

وسوف تدمج البوفارية المفهومة بهذا المعنى ، معنى التماهي بين

١- الأكذوبة الرومنظقية والحقيقة الروائية ، باريس ، غراسيه ، ١٩٦١ .

الروائي والواقعي، كما سنرى، دمجاً كثيفاً في الثقافة الجماهيرية، انطلاقاً من عام ١٩٣٠، لتصبح أحد موضوعاتها الأساسية.

وسوف يتشعب التيار البوفاري، تيار دمج الواقعي في الخيالي والخيالي في الواقعي، بصور متعددة: فسوف يمكن أن تختلط «أنا» المؤلف و«أنا» البطل، وسوف يسعى القصاص، في نهاية المطاف، الى أن يغير وجهه الواقعي بالذكرى وأن يغير صورة ذاته في عمله وعن طريقه. وتصبح القصص البورجوازية، في صور عديدة، أنواعاً من «أنت» و«أنا»، أنت القارئ الذي هو أنا المؤلف، وأنا المؤلف الذي هو أنت القارئ، أنت شخصية القصة الذي هو أنا، وأنا شخصية القصة الذي هو أنت، وهي لعبة مطاردة ورواح واياب مستمران بين الحياة الحكاية.

القصة الشعبية:

ينزع أكثر تيارات القصة البورجوازية دلالة، في القرن التاسع عشر، الى خلق علاقة بوفارية بين العمل والقارئ (وخاصة القارئة) في حين تظهر القصة الشعبية وتنمو.

لقد تثبت الخيالي الشعبي - خيالي حكايات السهرات وقصص المهرجين والتقليد الشفهي - في المطبعة اعتباراً من القرن الثامن عشر. وقصص الجوال التي ينقلها من بيت الى آخر باعة متجولون هي التي توجد، فيها، حكايات الجنيات والأساطير وقصص الفولكلور المدهشة والتي تدخل، فيها، بالفعل، على حدود الوهمي، موضوعات القصة السوداء الانكليزية. والحقائق تغذى، في هذا الخيالي الشعبي، أكثر من المؤلف، أي أن تيارات الاسقاط تسيطر على تيارات التماهي، خلافاً للخيالي البورجوازي الذي يسيل في الواقعية، أي يؤمن تماهياً أوثق للقارئ مع البطل. الآن التعديل سينال الخيالي الشعبي في سلسلة القرن التاسع عشر الصحفية. فصعود الصحيفة يحدد ظهور حلقات يومية وبضائع جمهور القصة. وتصبح المسلسلة وسط حلول بين التيار البورجوازي والتيار

الشعبي : فالتيار الشعبي يتخذ شخصيات من الحياة اليومية ، ولكن هذه الشخصيات منخرطة في مغامرات «خيالية» يصل الأمر ، فيها ، الى تدخل الوهمي أحيانا («مذكرات الشيطان» لفريدريك سوليه ، «اليهودي التائه» لأوجين سو) . ويدع قسم من الخيالي البورجوازي نفسه يجتذب الى المغامرة الخيالية : قصص بلزك لاسيما ، «قصة الثلاثة عشر» وسلسلة «الفوتران» و «السعي وراء المطلق» وقصص هوغو ، مثل «سنة ٩٣» وخاصة «البؤساء» .

ان هذين التيارين يمتزجان كما يمتزج ، في قراءة الصحيفة ، القراء البورجوازيون وقراء شعبيون فعلا ، حيث يسود القراء من صغار البورجوازيين الذين لم يتحرروا ، بعد ، تماما ، من جذورهم الشعبية بل انخرطوا نصف انخرط في الثقافة البورجوازية . ويخلق المسلسل نوعا روائيا هجيناً يتقارب ، فيه ، أبناء الشعب وأصحاب الحوانيت والبورجوازيون الأثرياء والأرستقراطيون والأمراء ، حيث تكون اليتيمة ابنة الأمير المرفوضة ، حيث يجري سر الولادة مبادلات غريبة في المواقع السوسيولوجية ، حيث يتنكر الثراء بزي البؤس وحيث ينفذ البؤس الى الثراء . فوجه الحياة اليومية يتغير بتأثير السر ، وتيارات الحلم التحتية تروي المدن الكبرى العادية ، وفوران المجهول يغمر ليالي العواصم ، ويهيمن مغامرون منفلتون ومتسولون وأشرار على ظلال المدينة . ومن هذا الزواج الغريب بين الواقعية والحلم تولد ملاحم شعبية مذهشة هي تحف فنية من نوع «أسرار باريس» و «اليهودي التائه» لأوجين سو ، «أسرار لندن» لبول فيفال و «مغامرات روكامبول» لبونسون دوتيراي ، وذلك دون أن نذكر تلك القصص «التاريخية» التي تشوه التاريخ ، مثل «الأياذة» التي شوهت غزو طراودة ، ولكن دون تدخل الآلهة هذه المرة (سلسلة دوماس و «الأحذب» لبول فيفال و «البارديات» لميشيل زيفاكو الخ . .) .

وخلافا للنزعة البورجوازية (التي تمضي نحو السبغة السيكلوجية وصراع العواطف والطباع ودراما مثلث الزوج والعشيق والزوجة الخائنة

وكوميدياتها)، يبقى التيار الشعبي أمينا للموضوعات الميلودرامية (سر الولادة، ابدال الأطفال، أزواج الأمهات وزوجات الآباء، الهويات المزيفة، التكرات، الأشباه، التوائم، الانقلابات الخارقة في المواقف، الوفيات الكاذبة، اضطهاد الأبرياء) وريشة أقدم وأعم تقليد للخيالي (التراجيديا اليونانية - الدراما الاليزابيتية) مكيف مع الاطار العمراني الحديث. وفي بداية القرن العشرين، اقترب التمييز بين التيارين من الدقة، وزاد في ذلك كون التيار الشعبي هو الذي اندمج، خلال السنوات الثلاثين الأولى من القرن، في السينما والمسلسلة الرخيصة.

ولم تفعل الثقافة الصناعية الحديثة - السينما الصامتة، الصحافة الشعبية - شيئا خلاف استثمار التيار الشعبي. فلا وجود لأية قطيعة اذن. فالقصص المتسلسلة وأفلام المسلسلات تضاعفت وفق النماذج نفسها. وبالفعل، فإن جمهور العقود الأولى للسينما هو الجمهور الشعبي جمهور المسلسلات الشديدة الرواج نفسه.

ولكن موضوعات الخيالي البورجوازي (غرام بين امرأة متزوجة وعشيق)، فرد يريد أن يوطد ذاته في حياته الخاصة ويسعى الى النجاح، تخفيف الصفات الميلودرامية للحبكة أو زوالها لصالح الواقعية، تطورت انطلاقا من العشرينات، وخاصة بدءا من الثلاثينات. فالتوفيقية التي سوف تعطي الثقافة الجماهيرية صفاتها الأصلية لم تبدأ في التكون، في الولايات المتحدة، إلا في فترة ١٩٣٠ - ١٩٣٦، انطلاقا من هذين التيارين وباسهام من عناصر جديدة. ذلك أنه انبثقت، منذ ذلك الحين، التطورات الجديدة التي عدلت شروط حياة الطبقات الشعبية، وهي الأطر الجديدة للحضارة التقنية.

وهكذا، فإن محتويات الثقافة الجماهيرية لم تؤلف صنعا. فالثقافة الجماهيرية هي، بمعنى ما - المعنى المشار اليه أعلاه -، وريشة الحركة الثقافية للمجتمعات الغربية ومكملتها. وسوف يتوارد، في الثقافة الجماهيرية، التياران بمياههما المتمازجة غالبا والشديدة التمايز في الوقت نفسه، عندما

يظهر التصنيع في الثقافة : التيار الشعبي والتيار البورجوازي ، فيسود الأول أولا ، ثم ينمو الثاني بعد ذلك . والثقافة الجماهيرية تدمج بين هذه المحتويات ، ولكنها تفعل هذا لتفككها بعد ذلك وتجري استحالة جديدة .

ان محتويات ثقافة القرن التاسع عشر المطبوعة تتدفق في ثقافة القرن العشرين وتغذيها ثم تتحول ، فيها ، تدريجيا . وعلى كل حال ، ودون أن نرغب في فحص نتائج هذه الاستحالة في ذاتها ، حاليا ، يجب أن نفحص النتائج الثقافية الناجمة ، مباشرة ، عن التجديدات التقنية التي اشترطت الثقافة الجديدة : إن سرعة انتقال الصحيفة الحديثة وانشاء صالات سينما في المدن ثم في الأرياف ، وبصورة خاصة الاتصال اللاسلكي عن طريق الاذاعة والتلفزيون ، كل هذه الأمور تجعل الثقافة الجماهيرية دائمة الحضور . انها في كل مكان للجميع ، ترافق المتوحد نفسه الذي يعلق جهاز الترانزستور على كتفه .

وهذا الطابع المزدوج ، طابع الانتشار والتكثيف بالنسبة للثقافة المطبوعة ، هو علامة على المرحلة التي تفصل تصنيعا متطورا ومعمما عن تصنيع بدائي ومحدود . ولكن هذا الفرق الكمي يخلق ، في الوقت نفسه ، تمايزا كيفيا بخلقه سوقا عالمية وامكانية الوصول الى جمهور كلي في كل لحظة . وهناك تمايز كيفي آخر يظهر مع السينما والاذاعة والتلفزيون . ان المطبوع علامة مجردة : فالصورة المطبوعة ساكنة . أما الفيلم والتلفزيون والاذاعة ، فانها تعيد ، مباشرة ، انتاج الحياة في حركتها الواقعية .

فيمكن ، اذن ، الامتداد ، هنا ، بالعبارة السالفة : ان الثقافة المطبوعة تندمج في الثقافة الصناعية ، ولكنها لاتفعل ذلك لتدمر ذاتها ، بل لتستحيل فيها . وهذه الاستحالة تجري انطلاقا من الطابع الجديد الذي حملته قدرة وسائل الاتصال الجماهيرية على التكثيف والانتشار غير المحدود والذي حملته ، بصورة أوسع ، الحضارة الجديدة التي خلقت هذا الانتشار وذاك

التكثيف (الحضارة التقنية) والتي خلقها ، في الوقت نفسه ، هذا الانتشار وذاك التكثيف . وهي تجري ، كذلك ، انطلاقا من الطابع الجديد للتقنيات التي تحمل الحركة الواقعية ، الحضور الحي .

الفولكلورات ، ثقافات هنا والآن

تستعيد الثقافة الجماهيرية ، بالحركة الواقعية والحضور الحي ، صفة من صفات الثقافة السابقة للطباعة ، الفولكلورية أو ، أيضا ، القديمة وهي : الحضور المرئي للكائنات والأشياء ، الحضور الدائم للعالم غير المرئي . فالأغاني والرقصات والألعاب والايقاعات في الاذاعة والتلفزيون والسينما تبعث عالم أعياد الفولكلورات القديمة ورقصاتها وألعابها وإيقاعاتها . وأشخاص السينما والفيديو والأصوات الاذاعية تشبه ، بعض الشيء ، تلك الأرواح والأشباح التي كانت تتسلط ، باستمرار ، على الانسان القديم وتعود الى التجسد في أعياده . والحضور الحي الانساني ، وتعبير الحركات والايماءات والأصوات الحية والمشاركة الجماعية عادت الى الدخول في الثقافة الصناعية ، في حين كانت الثقافة المطبوعة قد طردتها . ولكن الثقافة الجماهيرية تحطم ، بالمقابل ، وحدة الثقافة القديمة حيث كان الجميع يشاركون ، في المكان نفسه ، كممثلين ومشاهدين ، في العيد أو الطقس أو الاحتفال في الوقت نفسه . فهي تفصل ، جسديا ، بين المشاهدين والممثلين . فالمشاهد لا يشارك في المشهد المتلفز والفيلم والبرنامج الاذاعي الانفسيا . وحتى لو كان حاضرا جسديا ، كما في المشاهد الرياضية الكبيرة ، فانه لا يلعب . ونتيجة لذلك ، فإنّ «العيد» ، وهو البرهة العليا في الثقافة الفولكلورية التي يمارس ، عندها ، الجميع اللعبة والطقس ، ينزع الى الزوال لصالح المشهد . ويعقب انسان العيد ما يسمى «الجمهور» أو «الحضور» أو «المشاهدون» . وتصبح الصلة المباشرة والمشخصة اسهاما عقليا عن بعد .

وأخيرا ، فإن الثقافة القديمة تفصل بين أيام العيد والحياة اليومية . أما الثقافة الجماهيرية فهي تنتشر في كل فجوات هذه الحياة . وهي ، خلافا للعيد

القديم الذي يقطع خيط الأيام، تقع على هذا الخيط وتخطم، بذلك، العيد لتحل محله الترويح.

وإذا كانت وسائل الاتصال الجماهيرية تعيد العلاقة الانسانية التي دمرها المطبوع، فإنها تنزع الى تحطيم بنية علاقات الثقافة الفولكلورية الانسانية نفسها. فالحضور الانساني في التلفزيون وأو الأفلام هو، في الوقت نفسه، غياب انساني، والحضور الجسدي للمشاهد هو في الوقت نفسه سلبية جسدية.

أن هذه البنية الجديدة للعلاقات الانسانية تقع في خط البنية الثقافية الجديدة التي كانت تهيئها، من قبل، ثقافة المطبوع وتجريها الثقافة الصناعية. لقد كانت الثقافة الفولكلورية ثقافة هنا والآن. فقد كانت الأعياد والأعراف المحلية متجذرة في مزدرع وواقعة في توقيت زمني (اجتماعات سنوية، أعياد مقدسة أو دينوية). وكان لها، وهي ثقافة قرية محلية أو ثقافة مقاطعة اقليمية، لغتها (اللغة المحلية أو الخاصة) ووسائلها التعبيرية الخاصة (رقصات، طقوس وألعاب) وأساطيرها وعبادة ماضيها وقواعد حاضرها.

واحتفظت ثقافة القرن التاسع عشر المدنية الشعبية، ولاسيما العمالية منها، ببعض سمات الثقافة الفولكلورية. ومن المؤكد أنه لم تعد لها جذور في ماض محلي سحيق، ولكن لها لغاتها الخاصة. والمشاهد الجواله التي كانت تتوقف عندها هي مشاهد فولكلور مدني (السيرك، المشعوذون، المسارح الجواله). وهي، خاصة، ثقافة التقارب، ثقافة علاقات جوار وقربى وتضامن. وهي تملك مراكزها الثقافية ومحالها: الحانة، المقهى، البار حيث تكون الألعاب مشتركة بين الأفراد (ألعاب الورق أو النرد).

ومن المؤكد أن هذه الثقافات الفولكلورية الريفية، والمدنية خاصة، مغطاة، منذ أمد طويل، بطبقات ثقافية أوسع بعضها قومية والأخرى دولية (الثقافة المسيحية، مرسمات الثقافة الاشتراكية) وهي، من قبل، على درب تماوتها. ولكن الثقافة الصناعية هي التي تفسخ نهائيا ثقافات هنا والآن. فهي

تتجه الى جمهور غير محدد . وليس لها جذور ، بل انغراس تقني -
بيروقراطي . وهي تغزو الضواحي والأرياف طاردة ، بسرعة متصاعدة ،
الفولكلورات القديمة ، نيران القديس يوحنا والطقوس المحلية والمعتقدات
والخرافات . ان عيد شفيع القرية القديم يغير محتواه : فالرقصات القديمة
والألعاب القديمة تتماوت لصالح الحفلة الراقصة والأغنيات الرائجة وسباق
الدراجات والمحجن وغير ذلك من الألعاب التي جعلتها وسائل الاعلام
الجماهيرية شعبية . ان مذاق المزدروعات ورائحتها وعبقها تتلاشى ويتشر ،
مكانها ، التاج الثقافي ، المعلبات الثقافية .

أهو تدمير جذري ؟ انه ، بالأحرى ، تحلل تصحبه تكاملات جديدة .
فبعض الموضوعات الفولكلورية امتصت من جانب الثقافة الجماهيرية
وتعممت بتعديلات أو بدونها . ففولكلور الغرب الأمريكي ولد الوسترن
الذي أصبح موضوعا للفولكلور الكوني الجديد . وفن السيرك اللندني ولد
الكوميديا الرخيصة التي قدمت للسينما ، مع أمثال ماك سينيت وتوربان وفاتي
وهاري لنغدوم وشارلو ، الينابيع العميقة لاضحاكها . وفولكلور الحيوانات
الانسانية الشكل الطفلي انتصر في الألعاب المتحركة . واستحالت الألعاب
والمسابقات القديمة الى ألعاب مسابقات مذاعة أو متلفزة . وصعد فولكلور نيو
أورليانز الأسود (المولود ، بدوره ، من تلاقي تيارات بلدية وخارجية المصدر)
الى شيكاغو ، ثم انتشر في العالم بفضل وسائل الاعلام الجماهيرية . ويرقص
تانغو حارات بونس ايرس على الأضواء الخافتة في كل ردهات أوروبا .
وكذلك ، فمن كوبا وباهيا توزعت الايقاعات المدارية على الفرق الموسيقية في
قارات العالم الخمس .

وهكذا ، فان الثقافة الصناعية لاتصنع منتجاتها من العدم . فهي ، على
غرار صناعة المعلبات الغذائية ، تنتقي من بين محاصيل المزدروعات . ولكنها
تستطيع تحويل هذه المنتجات الطبيعية وتغييرها بصورة متفاوتة العمق بموجب
الاستهلاك العالمي : فالى جانب نشر الفلامنكو الاندلسي ، هناك الانتاج

الكثيف لاسبانيوليات مصنوعة في باريس ونيويورك، والى جانب رقصات السامبا الأصلية المنتشرة في العالم، هناك الصنع البرازيلي الزائف لـ«عيد القطن» و«جني محصول القهوة». وقد وجدت، الى جانب ايقاع نيو أورليانز، موسيقى الجاز التي ألفها جاك هيلتون وراي فتورا والتي كسفتها، بدورها، العودة القوية لتشكيلات أقل انتقائية ولكنها أكثر تطورية. ان تصدعا تحليليا حقيقيا يحول النكهة الخام الى منتجات ثقافية يجانس بينها الاستهلاك الكثيف. وبعبارة أخرى، تفككت بعض الموضوعات الفولكلورية بمقادير متفاوتة لتندمج بحدود متفاوتة أيضا في التلفيةقة الكبيرة الجديدة.

ان «هنا» لم تلغ، بل تحولت نسبيا و«الآن» قد أصبح «الآن» جديداً ذا صبغة كوزموبوليتية، أي أنه أصبح آنية الموجة الرائجة والزري والنجاح الراهن والحاضر الأزلي.

الآن أنه ربما كان الأجدر بالملاحظة هو أن الثقافة القديمة لانفسخ النزوع الى القديم بتفسيرها الفولكلورات. فعلى العكس من ذلك، تفرض الايقاعات البدائية- تلك الواردة من افريقيا من خلال الجاز والايقاعات المدارية- نفسها في صميم حضارة ناطحات السحاب. والرمز البدائي يبعث في الملصقات الاعلانية، ومواقع الانسان الأولية والصراعات الشرسة والألعاب الحربية ماثلة على شاشات العالم. والموسيقى حاضرة، هي أيضا، في حضارة وسائل الاعلام الجماهيرية (في البيوت والأفلام والشواطئ والسيارات) بقدر ما يمكن لأغنيات الحضارة القديمة وايقاعاتها أن تكون كذلك على الأقل. فهناك نوع من نزوع جديد الى القديم.

وهذا النزوع الجديد الى القديم يفسر بموجب تحديدات أشرت اليها في الفصل السابق: فالثقافة الجماهيرية، في سعيها الى الجمهور العالمي، تتوجه، أيضا، الى الأناسي المشترك ذي الجذع العقلي العالمي الذي هو ذاته، جزئيا، الانسان القديم الذي يحمله كل شخص في ذاته. وهذا القاسم المشترك القديم هو الذي يستدعيه النزوع الجديد الى القديم في الأفلام والألعاب والموسيقى.

ويجب أن نضيف الى هذه التحديات تحدياً آخر هو أن الثقافة الصناعية تتوجه، أيضاً، الى انسان المجتمعات المتطورة الجديد. ولكن انسان العمل المجزأ والبيروقراطي هذا المنغلق في البيئة التقنية والمكننة الرتيبة في المدن الكبرى يستشعر حاجات الى الهرب، وهربه يبحث عن الأدغال والمغارات والغابة العذراء بحشه عن ايقاعات الثقافة القديمة وأنواع حضورها. والارتكاس على عالم مجرد، مصاغ كيميا وموضوعيا، يتم بعودة الى ينابيع العاطفية الأولى.

وهكذا تنكر الثقافة الصناعية، بصورة دياكتيكية، ثقافة المطبوع والثقافة الفولكلورية وهي تفسخها بعملها على دمجها، تفسخ المطبوع ومحتوياته، ولكنها تفعل ذلك لتحويلها، وتفسخ الفولكلورات، ولكنها تفعل ذلك لتعطي بعض موضوعاتها الصيغة العالمية. ولنضيف الى ذلك مايلي:

انها تلفق، في داخلها، موضوعات الثقافة المطبوعة والثقافة الفولكلورية القديمة وبناهما. وهي تصل بين هذين التيارين اللذين كانا، حتى حينه، متوضعين الى جانب بعضهما بعضا بصب كليهما في المجرى الكبير الجديد. وهذا المجرى الجديد هو، الى حد ما، محصلة هذه التلفيقية. ولكنه أكثر من ذلك. وهذا ماسوف نتفحصه في مكان آخر.

* * *

الفصل السادس

ثقافة للترويح

يقع استهلاك ثقافته الجماهير، في قسم كبير منه، في الترويح الحديث. وليس الترويح الحديث، فقط، الارتقاء الديمقراطي الى زمن حر كان امتيازاً للطبقات المسيطرة. فهو ناجم عن تنظيم العمل البيروقراطي والصناعي نفسه. فزمن العمل المؤطر في توقيتات ثابتة مستمرة مستقلة عن الفصول، انكمش تحت دفع الحركة النقيية وبموجب منطق اقتصاد يجد نفسه، وقد اشتمل ببطء على العمال في سوقه، مقودا الى أن يوفر لهم وقت استهلاك وليس وقت راحة واستجمام فقط.

فقد انتقل اسبوع العمل من ٧٠ ساعة عام ١٨٦٠ الى ٣٧ ساعة عام ١٩٦٠ في الولايات المتحدة، ومن ٨٠-٨٥ ساعة الى ٤٥-٤٨ ساعة في فرنسا. وأضيف، في الغالب، يوم ترويح آخر الى يوم الأحد.

والترويح، بهذا المعنى، زمن ربحه الناس من العمل ولكنه زمن يفترق عن زمن الأعياد الخاص بأسلوب الحياة القديم. فقد كانت الأعياد الموزعة على طول السنة، في الوقت نفسه، زمن مشاركات جماعية وطقوس مقدسة واحتفالات، زمن رفع المحرمات والشرافات والمآذب. وقد فرض زمن الأعياد من جانب التنظيم الحديث والتوزيع الجديد لمناطق الزمن الحر: نهاية الاسبوع-العطل. وفي الوقت نفسه، تماوت فولكلور الأعياد لصالح الاستعمال الجديد للزمن الحر. ويجري توسيع الزمن الحر الجديد وتثبيتته وتحويله يوميا على حساب العمل والعيد معا. فلم تجر استعادة منطقة الزمن الحر هذه من جانب الحياة الأسرية التقليدية ولا من جانب العلاقات الاجتماعية العرفية. فقد اختزلت وحدة الأسرة الكبيرة المعقدة، بموجب تطور

مواز، الى النواة التي يؤلفها الزوجان والأبناء. وانكششت مشاغل الاستثمار الأسري «التوفير - نقل ميراث...» وخف وزن الأعمال المنزلية وتراخت جاذبية البيت: فقد اكتسب كل فرد في الأسرة استقلالاً داخلياً. وتمتد الثقافة الجماهيرية في المنطقة التي تخلق عنها العمل والعيد والأسرة ويتضخم الزمن الحر الجديد الذي جرى كسبه من العمل بمحتويات تهرب من العمل والأسرة والعيد.

وتضمر محتويات العمل الانسانية ويخفف التكامل ضمن العمل المأجور للعمال المستقلين القدامى (الحرفيين، التجار) التعلق شبه البيولوجي المنصب على الفعاليات الكدحية. وفرغ «العمل نفا» الذي وصفه جورج فريدمان ذاته، داخل المجموعات الكبيرة الصناعية أو البيروقراطية، من المسؤولية والابداع بالنسبة للعامل المختص بآلة أو الموظف المكتبي الذي يملأ بيانات.

ومنذ ذلك الحين، تسعى الشخصية التي أنكرها العمل الى أن تجد ذاتها خارج المنطقة العقيمة. فيقوم المرء، في الترويح، بأشغال يحس نفسه معنا بها، فردياً، ومسؤولاً عنها، بل وابتكارياً، كالقيام بتصليحات متنوعة، أو ينمي مواهب شخصية، هوايات، اهتمامات أو يعطي، في هوس المقتني، صفة التميمة لحاجته الملحة الى أن يفعل، بذاته، شيئاً ما.

ولكن ضروب الترويح تفتح، بصورة خاصة، آفاق الرخاء والاستهلاك وآفاق حياة خاصة جديدة. فالتصنيع بالجملة والبيع تقسيطا يفتحان الأبواب للسلع الصناعية، للمطبخ الكهربائي ولاجازات الأسبوع السيارة. فمن المتاح، اذن، البدء في الاشتراك في حضارة الرخاء، وهذا الاشتراك الجنيني في الاستهلاك يعني أن الترويح لم يعد فراغ الراحة والاستجمام الجسدي والعصبي فقط، لم يعد الاشتراك الجماعي في العيد،

وليس، الى هذا الحد، اشتراكا في فعاليات أسرية انتاجية أو تراكمية، بل هو أيضا، تدريجيا، امكانية امتلاك حياة مستهلكة.

ويصبح استهلاك المنتجات، في الوقت نفسه، الاستهلاك الذاتي للحياة الفردية. فلم يعد كل فرد ينزع الى البقاء في النضال ضد الحاجة ولا الى التقوقع على بيت الأسرة ولا، على العكس من ذلك، الى صرف حياته ضمن الاثارة، بل ينزع الى استهلاك وجوده الخاص. فالجماهير تدخل، في اطار ترويح تحدده التطورات التقنية، مستويات فردية بلغتها، من قبل، الطبقات الوسطى.

فالترويح الحديث يبدو، اذن، نسيج الحياة الشخصية ذاته، البيئة التي يسعى، فيها، الانسان الى توكيد ذاته بوصفه فرداً خاصاً.

ان هذا الترويح هو، جوهريا، مايتصل بالثقافة الجماهيرية. انها تجهل مسائل العمل وتشغل برحاء البيت أكثر بكثير مما تشغل بالسلامة الأسري وتجتنب المسائل السياسية والدينية (على الرغم من أنها قد تؤثر فيها). وهي تتوجه الى حاجات حياة الترويح، حاجات الحياة الخاصة الى الاستهلاك والرخاء، من جهة، والحب والسعادة من جهة أخرى. فالترويح هو بستان الأغذية الأرضية الجديدة.

وهكذا يمكن للثقافة الجماهيرية أن تعد أخلاقية عملاقة للترويح. ولنقل، بعبارة أخرى، انها أخلاقية الترويح التي تتفتح على حساب أخلاقية العمل وتأخذ، الى جانب أخلاقيات مترنحة أخرى، شكلا وبنية في الثقافة الجماهيرية.

وهذه الأخيرة لاتفعل شيئا خلاف كسوة الترويح (بالمشاهد والمباريات والتلفزيون والاذاعة وقراءة الصحف والمجلات)، وهي توجه السعي الى الخلاص الفردي في الترويح وتؤقلم، اضافة الى ذلك، هذا الأخير الذي يصبح أسلوب حياة.

وليس الترويح، فقط، جراب الكردي الذي تدخل، فيه، المحتويات

الأساسية للحياة وحيث يصبح التوق الى السعادة الفردية مقتضى . وليس الترويح ، فقط ، اطار القيم الخاصة ، بل هو ، أيضا ، انجاز في ذاته . وبصورة أخص ، يصبح التلهي انجازا من حيث هو كذلك .

ان كثيرا من الأخلاقيين الذين يظنون أنفسهم باسكال وهم ليسوا سوى دوهاميل لم يستطيعوا فهم طبيعة هذا التلهي الحديث . وفي الواقع ، هناك شيء من التلهي الباسكالي في قراءة الأخبار المتنوعة ومغناطيسية الفيديو واجازة الاسبوع السيارة والعطل السياحية : فالمرء يقتل الوقت ، يهرب من القلق والعزلة ، انه في مكان آخر . فلم يسبق ، دون شك ، أبدا ، ان كان البيت مع وجود الصحيفة والاذاعة والتلفزيون ، مكانا آخر الى هذا الحد . ولكن ما يوجد ، أيضا ، في المشاهد الرياضية والألعاب المذاعة والمتلفزة والحفلات والعطل ، هو رجوع الى ينباع اللعب الطفلية .

ان اللعب والمشهد يكسوان قسما من الترويح الحديث . ولا شيء من ذلك جديد جدة مطلقة على اعتبار أن المشاهد والألعاب (ألعاب الحظ والمنافسة) كانت موجودة دائما في الأعياد وضروب الترويح القديمة . والجديد هو الاتساع التلفزيوني أو السمعي عن بعد للمشاهد المنفتح حتى على آفاق كونية ، انه ضروب التقدم في تصور لعبي للحياة .

المشاهد ينظر ، وقارئ الصحيفة أو المجلة مشاهد أيضا . والتقنيات الجديدة تخلق نموذج مشاهد خالص أي منفك ، جسديا ، عن المشهد ، مقصور على الوضع السلبي والمتلصص . فكل شيء يدور أمام ناظره ، ولكنه لا يستطيع لمس ما يتأمله أو الالتحام به جسديا . وبالمقابل ، فإن عين المشاهد في كل مكان ، في مخدع بريجيت باردو ، كما في صاروخ تيتوف الكوني .

وتغذي الثقافة الجماهيرية هذا الميل الى التلصص وتضخمه بتقديدها له ، فوق ذلك ، أقاويل وإسرارات وكشوفاً عن حياة المشاهير . والمشاهد الحديث نموذجيا هو المشاهد المنذور للرؤية عن بعد ، أي أنه يرى دائما كل

شيء في لقطة مجسمة ، كما في المنظار ، ولكنه يرى ، في الوقت نفسه ، من مسافة غير ملموسة . والأقرب ، نفسه ، هو في لانهاية الصورة الحاضرة ، دون شك ، دائما ولكنها غير مجسدة ماديا أبدا . انه يسهم في المشهد ، ولكن اسهامه يتم دائما بالوكالة ، عن طريق قائد جوقة ، وسيط ، صحفي ، مذيع ، مصور صحفي أو تلفزيوني ، نجم ، بطل خيالي .

وبصورة أوسع ، يفصلنا عن الواقع الفيزيائي نظام من المرايا والبلور وشاشات السينما وتسجيلات التلفزيون والفتحات المزججة في الشقق الحديثة وزجاج سيارات البولمان الواقى وكوى الطائرات ، شيء ما نصف شفاف ، أو شفاف عاكس . وهذا الغشاء غير المرئي يعزلنا ويسمح لنا ، في الوقت نفسه ، برؤية وحلم أفضل أي ، أيضا ، بالمشاركة . وبالفعل ، فمن خلال شفافية شاشة وانتفلات صورة ، تفتح مشاركة بالعين أو بالفكر ، أمامنا ، لانهائي الكون الواقعي والمجرات الخيالية .

وهكذا نشترك في عوالم تقع في متناول يدينا ، ولكن هذه اليد لاتصل اليها . وهكذا ، فان المشهد الحديث هو ، في الوقت نفسه ، أكبر حضور وأكبر غياب . انه نقص ، سلب ، تيه مرثي عن بعد ، وفي الوقت نفسه مشاركة في تعددية الواقعي والخيالي .

وفي الحد الأقصى ، قد يكون الانسان التلفزيوني كائنا مجردا في كون مجرد : فمن جهة أولى ، يتبخر جوهر العالم الفعال ، جزئيا ، على اعتبار أن ماديته قد تبخرت ، ومن جهة أخرى وفي الوقت نفسه ، يهرب فكر المشاهد ويتوه شبعا غير مرثي ؛ بين الصور . ونستطيع ، ضمن هذا المعنى ، أن نقول أن الاتصالات عن بعد (سواء اتصلت بالواقعي أو بالخيالي) تفقر اتصالات الانسان المشخصة مع محيطه . ومثال التلفزيون الشائع الذي يفقر الاتصالات الأسرية أثناء وجبة الطعام له صفة الكشف . وفي نهاية المطاف ، ليس الاتصال مع الآخرين فقط هو الذي يتضاءل ، بل يتضاءل ، أيضا ، حضورنا الخاص لذواتنا لفرط مانستنفر الى مكان آخر دائما . ويمكن أن نطبق

على التلفزيون عبارة ماشادو: «حلمت دون أن أنام، بل ربما دون أن أستيقظ».

ولكن بعض العصارات تصفى، في المشاركات التلفزيونية، عبر غشاء الفيديو والشاشة والصورة، وهي التي ستغذي اتصالات معاشة. فتجري التبادلات العاطفية في المحادثات التي يجري فيها الكلام عن الأفلام والنجوم والبرامج والأخبار المتنوعة. ونحن نعبّر عن أنفسنا ونعرف الآخرين بذكرنا ما نسقط عليه. ومن جهة أخرى، فإن إنسان الترويج ليس الإنسان التلفزيوني فقط، بل هو، أيضا، إنسان الحياة الخاصة. فقرة الفردية الجابذة تعمل في الوقت نفسه الذي تعمل، فيه، قوة المشاركات البعيدة النابذة، وهذه القوة الجابذة، باستثناء ما يتعلق بالحالات الهامشية (المسنين، المرضى، الذهانيين)، سوف تعرض تأكيد الذات في الحياة الواقعية. وهذا هو ما يتجلى لدى شباب الثقافة الجماهيرية «المتحمسين» الذين وصفهم لازار سفيلد. وإن أحد التيارات الأساسية للمشاركة عن بعد بحث، كما سوف نرى، على الحياة الشخصية. ولانستطيع، هنا، أن نشخص النصر المحزن للمغفل على الشخصي، للمجرد على الشخص، للخياالي على الواقعي. وبعبارة موجزة، فإن العصارات التي تسرب عبر الأغشية التلفزيونية تظهر شخصية الإنسان الحديث وحياته نفسها وترويهما في الوقت نفسه.

إن في كل مشهد مسرحي أو سينمائي أو تلفزيوني، ضمينا، مركبة لعبية يصعب عزلها. وهي تنبثق في المشاهد الرياضية والألعاب الإذاعية والتلفزيونية. وهي ممتزجة، بمقادير متفاوتة، بمشاغل نفعية في أعمال الاتصالات ومشاغل شبكية - صداقية في «الحفلات» ومشاغل صحية في الرياضة. وهي تتبين بوضوح كبير في «الهوايات» والطلعات والتسكعات والتسلية. وأن أحد وجوه التلهي الحديث هو ذلك التفتح للعب «بوصفه فعالية غايتها المتعة التي نحسها من ممارستها ولا توجد في أي مكان آخر» (مونترلان).

وهكذا، فإن ثقافة الترويح تنمي اللعب في الوقت نفسه الذي تنمي فيه، المشهد. وتلك ازدواجية متنازعة - على اعتبار أن المشهد سلبي واللعب فعال - ومتكاملة تقع في الترويح ولكنها تبنيه جزئيا. وبالفعل، فإن اتخاذ شكل لعبة مشهدية كبيرة هو اتجاه قسم من الترويح.

وهذا الاتجاه يعبر عن نفسه بصورة ذات دلالة خاصة في العطل الحديثة بقدر ماتمثل الزمن الحي حقا، المعاش حقا بالنسبة لزمان سنة العمل المتحجر والمستنزف الدماء. وليست هذه العطل فواصل استجمام في صميم الطبيعة (نوم - راحة - مشي) فقط، بل هي، أيضا، زمن المتع والألعاب سواء أكان ذلك بممارسة لعبة لفعاليات كانت حيوية بالنسبة لأسلافنا (الصيد البري والمائي القطاف) أم بالمشاركة في لعب جديدة (رياضات الشاطئ، التزلج فوق الماء، الصيد في الأعماق). وهكذا تصبح حياة العطل لعبة كبيرة: فيلعب المرء دور الفلاح أو الجبلي أو الصياد أو رجل الغابات، كما يلعب لعبة الصراع أو الجري أو السباحة.

وتصبح السياحة، بصورة موازية، رحلة - مشهدا داخل عالم مشاهد ومعالم ومتاحف. والسائح لا يهتم إلا بعالم كتب الارشاد السياحية ويهرب من الحياة الواقعية اليومية، إلا عندما تصنف هذه الأخيرة على أنها «مثيرة»، أي تصبح، من جديد، جديدة بالصورة. وهو يحمل آلة التصوير على كتفه ويكون، في الحد الأقصى، أكثر انشغالا بالتصوير منه بالرؤية. وفي هذا الافراط التصويري من الدرجة الأولى (الرؤية للتذكر) ومن الدرجة الثانية (التصوير لرؤية الذكريات)، تبدي السياحة الحديثة مشابه مذهلة مع السينما. انها تعاقب متسارع لصور وميل للتلصص غير منقطع. وتؤكد القرابة بين السياحة والسينما في الرحلات الجماعية بواسطة سيارات بانورامية: فالمشاهدون الغائضون في مقاعدهم ينظرون من خلال الزجاج الوافي، وهو غشاء من طبيعة غشاء فيديو التلفزيون وشاشة السينما وصورة الجريدة

وجدران الشقة الحديثة الزجاجية : انه نافذة على العالم في صفتها
السينماسكوبية وحدود غير مرئية في الوقت نفسه .

ومع ذلك فالفرق بين السينما والسياحة جوهري والالكان كافيا أن
يرى المرء الكوليزيه أو الالكازار أو الأكروبول في السينما ليتجنب السفر .
ليس السائح مشاهدا متحركا فقط . أنه لايفيد ، فقط (وخاصة عندما
يتجول في سيارة) ، من نشوة خاصة تأتي من استهلاك المكان (التهام
الكيلومترات) . انه يتواصل شخصا مع القارة التي يزورها بوضع كلمات
بدائية وتحيات احتفالية يتبادلها مع أهل البلد وبمضاجعات يواجه احتمالاتها
نفسيا ، بالنظرة أو يحققها فعليا مع نوع الجنس الآخر . ويبضعة مشتريات
لأشياء رمزية تسمى «تذكارات» ، مصغرات لبرج بيزا ، منافض سجاجير
تشكيلية وتوافه أخرى لهذا الغرض ، يتملك ، سحريا ، اسبانيا أو ايطاليا .

وأخيرا ، فهو يستهلك الوجود الفيزيائي للبلد الذي يزوره في الوجبة
التلوقية ، وهي طقس التهام للكون متزايد الانتشار . (بعد العطل ، يجري
السائح طقوس اعادة تذكر وعرضا للصور وقصصا مثيرة حول وجبة مع خمرة
الكيانتي حيث يستعيد شيئا من ايطاليا أو حول وجبة بامبلا حيث يستعيد شيئا
من اسبانيا أو حول وجبة بويابيس حيث يستعيد شيئا من الشمس) .

والسائح يستطيع أن يقول «أنا فعلت كذا» ، «أنا رأيت» ، «أنا أكلت» ،
«أنا كنت هناك» ، «أنا اجتزت خمسة آلاف كيلومتر» : وهذه البديهية الفيزيائية
غير المشكوك فيها ، هذا الشعور بالوجود هناك في حالة حركة ، في لعب ، هو
مايرفع من قيمة السياحة قياسا مع المشهد .

ان السائح ، بالنسبة للمشاهد ، وجود ، فعل («لقد قمت بزيارة
اسبانيا») واكتساب (ذكريات) . فهناك ، في الرؤية السياحية ، دخول متواقت
لمزيد من الوجود ومن الكم الذي يمكن تملكه . والانخراط الجسدي الذاتي
هو ، في الوقت نفسه ، تملك ، شبه سحري بالتأكيد ، يجري الاحساس به
كاثارة ، كاثراء للذات .

ويظهر المعنى المعقد للترويح الحديث، بوضوح في قرى العطل مثل بالينورو (نادي المتوسط) الذي درسه هنري ريمون^(١). فتنظيم العطل معقل، مخطط وشبه مؤقت بالدقائق فيه. ويصل المرء الى هذه المعجزة، الانتاج البيروقراطي لحالة الطبيعة، ببطاقات جماعية وأدلة ولوحات قرى قماشية. وكل شيء محسوب هناك: التسهيلات، الأعياد، التسلية، المراحل، الطقوس، الانفعالات، الأفراح. فالتقنية الحديثة تعيد خلق عالم تاهيتي وتضيف اليه رخاء البوتاغاز والدوش والترانزستور. وهذا التنظيم يخلق مجتمعا مؤقتا مدهشا يقوم، كاملا، على اللعبة-المشهد: نزعات، جولات، رياضات مائية، أعياد، حفلات راقصة. وحياة اللعب-المشهد هذه هي، في الوقت نفسه، تشديد لحياة خاصة تنعقد، فيها، بنمط أشد كثافة مما هو عليه الأمر في الحياة اليومية، علاقات وصادقات ومغازلات وغراميات. وهي على صورة الحياة السينمائية للعطل التي يقوم بها الأولمبيون في ميامي أو تاهيتي إلخ. . .

ان بالينورو عالم مصغر للثقافة الجماهيرية ويتميز، فيها، رهطان: «الأولمبيون» الفعالون الذين يشربون المقبلات على البار ويرقصون بيسر ويمارسون الرياضات المائية ويغازلون ويغوون من جهة، والذين هم من، جهة أخرى، بالأحرى، متفرجون أقل فعالية ويتأملون «الأولمبيون». ولكن الهوة التي تفصل بين الطبقتين في بالينورو أقل عمقا بكثير وأضيق بكثير من تلك التي تفصل المشاهير والنجوم عن جمهور العاديين. فالصلات في بالينورو ميسورة، والانتقال الى الأولمب ممكن. . . وهكذا يتخذ أولمب الثقافة الجماهيرية، جزئيا ومؤقتا، صورة وشكلا فيما يسميه ريمون، بحق، يوتوبيا مشخصة.

لقد رقي أبطال الثقافة الجماهيرية هؤلاء الى مصاف النجوم على

حساب المشاهير القدامى (وجد ليو لوفنتال^(١)) ، بالمقارنة بين المقالات المكرسة عام ١٩٠٤ و عام ١٩٤١ في جريدة «ساترداي إفينغ بوست» للشخصيات البارزة، أن «المسلمين» الذين طفا، بينهم، نجوم السينما وأبطال الرياضة زادوا بمعدل ٥٠ بالمائة على حساب رجال الأعمال أو السياسيين). فالصحافة والاذاعة والتلفزيون تحدثنا باستمرار عن حياتهم الخاصة، الحقيقية أو الوهمية. وهم يعيشون على الحب والمهرجانات والرحلات. ووجودهم متحرر من الحاجة وينجز في المتعة واللعب. وشخصيتهم تزدهر على ملمس الحلم والخيالي المزدوج. وعملهم، نفسه، نوع من التسلية الكبيرة ومنذور لتمجيد صورتهم الخاصة ولعبادة قرينهم الخاص.

هؤلاء الأولمبيون يقترحون النمط المثالي لحياة الترويح، توقعها الأقصى. وهم يعيشون بموجب أخلاقية السعادة والمتعة، أخلاقية اللعب والمشهد. وهذه الاثارة المتواقطة في الحياة الخاصة والمشهد واللعب هي، نفسها، اثارة الترويح واثارة الثقافة الجماهيرية نفسها.

وهكذا ترسم خطوط الترابطات المعقدة بين الترويح والثقافة الجماهيرية والقيم الخاصة واللعب - المشهد والعطل والأولمبيين الحديثين. ولنضف مايلي: ان ارتقاء اللعب - المشهد يمضي جنبا الى جنب مع انحطاط دلالات العمل، مع الأزمة الحالية لمنظومات القيمة الكبرى (الدولة - الدين - الأسرة). ومركب اللعب - المشهد يتوطد في حضارة تتفتت، فيها، التعاليات الكبرى التي لم تعد تستطيع أن تضبط حياة الأفراد الا جزئيا. فمن فراغ القيم الكبيرة تولد قيمة الفراغات الكبيرة.

يبقى أن ذلك ليس غريبا عن العدمية المعاصرة التي ليست هي، فقط، من شأن الفلاسفة والأدباء أو أصحاب القمصان السوداء، بل هي معاشة تاريخيا من جانب كل مستويات الوجود على الأقل، ان لم يكن في كل مكان

١- سير الحياة في المجلات الشعبية.

وفي كل المجتمعات الغربية ، كخبرة افول أو موت للتعاليات الكبيرة للمعاني الخارجية بالنسبة لحياة فانية ومتفوقة عليها . وضمن هذا المعنى ، يكون نسيج الفردية الحديثة عديمياً^(١) ، فعلاً ، منذ البرهة التي لا يأتي ، فيها ، شيء ليبرر الفرد خلاف سعادته الخاصة .

وفي هذه العدمية ، وما وراء هذه العدمية ، نشهد اندفاعاً نحو إعادة الانتحار مع بنى الحياة التحتية للعبية . فيصبح ترويح اللعب - المشهد ، ترويح توطيد الحياة الخاصة ، توجيهها ومعنى للوجود معا .

والوجوه السلبية للتسلية والهروب والسلبية قد أذهلت ، بشكل خاص ، هذا الاتحاد السويسري للفكر الذي تؤلفه الآداب والجامعة . إلا أنه يجب أن نشير ، أيضاً ، الى كون جزء كامل من الانسانية يلتحم بصورة مبهمة وفضة من خلال الترويح الحديث ، مع نوع من اللعب لا يعرف ، فيه ، من يلعب ومن يلعب به ويواجه مسألة المصير المفرد والشخصي ، أي أنه يواجه ، دون أن يدري ، انما بصورة تجريبية ومشخصة ، المسائل التي طرحها ، في القرن الماضي ، ستيرنر وماركس ونيتشه . انها البداية التي لاشكل لها للبحث لتولي الشرط الانساني .



١ - النمو الخارق للفكاهة في الثقافة الجماهيرية ، الفكاهة التي حلت محل الأهجية في رسوم الصحافة ، الفكاهة العابثة التي فرضت نفسها في المضحك السينمائي (الأخوان ماركس ، هلزا بويان ، تاشلين ، الرسوم المتحركة - بوزوتوف أو تكسي افيري) تشهد على تقدم هذه العدمية وترياقها ، اللعب والتسلية .

الفصل السابع

الجماليات الجمالية

تبدى الشقافة الجماهيرية المنتجة صناعيا والموزعة في سوق الاستهلاك، وهي التي اتخذت موقعها، بصورة رئيسية، في الترويج الحديث، في صور متنوعة (أخبار، ألعاب مثلا) ولكنها تبدى، بشكل خاص، على صورة مشاهد.

فالمشاهد هي التي تنصب، من خلالها، محتوياتها الخيالية. وبعبارة أخرى، تنشأ علاقة الاستهلاك الخيالي على النمط الجمالي، وتتميز المشاركة الجمالية عن المشاركات العملية والتقنية والدينية الخ. . . على الرغم من أنها يمكن أن تتراصف معها (فيمكن للسيارة أن تكون جميلة ومفيدة، ويمكن الاعجاب بتمثال وتبجيله). وهي تزدهر ازدهارا كاملا ماوراء المشاركات العملية.

وفي العلاقة الجمالية مشاركة كثيفة ومنطلقة في الوقت نفسه، شعور مزدوج. فقارئ القصة، أو مشاهد الفيلم، يدخل عالما خياليا يتخذ، فعليا، مظهرا حيا بالنسبة اليه ولكنه يعلم، في الوقت نفسه، في أقوى لحظات المشاركة، أنه يقرأ قصة أو يشاهد فيلما.

وتعيد العلاقة الجمالية استثمار السيرورات السيكلوجية نفسها العاملة في السحر أو في الدين والتي يدرك، فيها، الخيالي واقعيًا، بل أكثر واقعية من الواقع. ولكن العلاقة الجمالية تهدم، من جهة أخرى، أساس المعتقد لأن الخيالي يبقى معروفا كخيالي.

وبعبارة أخرى، يبعث السحر والدين الحياة، حرفياً، في الخيالي: فالآلهة

والطقوس والعبادات والمعابد والقبور والكاتدرائيات الأمتن والأكثر ديمومة من بين كل المعالم البشرية تشهد على هذا الأحياء العظيم . وبالمقابل ، فإن الإحياء لا يكون ، في الجمالي ، ناجزاً أبداً .

إن السيرورتين العقليتين متماثلتان ، إلى حد ما ، بين الإبداع الروائي ، من جهة ، واستدعاء الأرواح من جانب ساحر أو وسيط من جهة أخرى . فالروائي يسقط نفسه في أبطاله على طريقة روح من أرواح الجذود تسكن في شخصياتها ، وهو يكتب ، على العكس من ذلك ، باملاء منها على طريقة وسيط تسكنه الأرواح (الشخصيات) التي استدعاها . فالإبداع الأدبي ظاهرة نصف وسيطية ونصف زارية (إذا استخدمنا تعبير «زار» الاثيوبي الذي يقابل نوعاً من التظاهر الصادق الواقع في منتصف الطريق بين المشهد واللعب والسحر) تولد ، منها ، منظومة هيولية مسقطة ومتخذة صفة الموضوعية في عالم خيالي من جانب الروائي .

وهذا العالم الخيالي يتخذ مظهر الحياة بالنسبة للقارئ إذا كان هذا الأخير ، بدوره ، مسكوناً ووسيطاً ، أي إذا أسقط نفسه في شخصيات الموقف وتماهى معها ، إذا عاش فيها وعاشت فيه . فهناك ازدواج للقارئ (أو المشاهد) في الشخصيات ، استبطان للشخصيات في القارئ (أو المشاهد) ، متوائمان ومتكاملان ، بموجب تحويلات مستمرة ومتغيرة . وهذه التحويلات النفسية التي تؤمن المشاركة الجمالية في العوالم الخيالية هي ، في وقت واحد ، تحت سحرية (فهي لا تؤدي إلى الظواهر السحرية حقاً) وفوق سحرية (فهي تقابل طوراً يكون قد جرى تجاوز السحر فيه) . وفي هذه التحويلات ، تنغرس المشاركات والتأملات الفنية المتصلة بأسلوب العمل : أصالته ، صدقه ، جماله الخ وبعبارة أخرى ، أنا لا أعرف الجمالي على أنه الصفة الخاصة بالأعمال الفنية ، بل على أنه نموذج علاقة إنسانية أكثر سعة وأساسية بكثير .

وهكذا ، فإن التبادل بين الواقعي والخيالي الجاري على النمط الجمالي ، هو نفسه ، على الرغم من كونه قد تدنى (أو على الرغم من أنه قد

صعد أو صفي)، التبادل بين الانسان وماوراء هذا العالم، بين الانسان والأرواح أو الآلهة، التبادل الذي كان يتم بواسطة الساحر أو العبادة. والتراجع - أو التصفية - هو، على وجه الدقة، هذا الانتقال من السحري (أو من الديني) الى الجمالي .

في مجرى التطور، اشتق الشعر من السحر (التعزيم والاستدعاء) واشتق الأدب من الميتولوجيا . ومنذ بضعة قرون، اشتقت الموسيقى والنحت والتصوير، كأجزاء كاملة، من الدين . وضممرت الغائية العبادية أو الطقوسية لأعمال الماضي أو زالت لتتيح، تدريجيا، انبثاق غائية جمالية خالصة . وهكذا نقلنا التماثيل واللوحات من المعابد الى المتاحف ، ناقلين ، بذلك ، دلالات البشارات وعمليات الصلب . فلم يعد العالم الخيالي مستهلكا على صورة طقوس وعبادات وأساطير دينية وأعياد مقدسة حيث تتجسد الأرواح فقط ، بل ، أيضا ، على صورة مشاهد وعلاقات جمالية . بل أن الدلالات الخيالية تزول أحيانا . وهكذا تبعث الرقصات الحديثة رقصات المسرح القديمة ، ولكن الأرواح ليست هنا . ويجري قطاع كامل من المبادلات بين الواقعي والخيالي في المجتمعات الحديثة على النمط الجمالي من خلال الفنون والمشاهد والقصص والأعمال المسماة بأعمال الخيال . ولاشك في أن الثقافة الجماهيرية هي أول ثقافة في التاريخ العالمي تكون جمالية تماما . وهذا يعني أنها ، على الرغم من أساطيرها ومنطلقاتها الدينية (كعبادة النجوم) ، ثقافة دنيوية أساسا (وسوف نرى ، في مكان آخر ، أنه لا يقل أهمية عن ذلك أن نعتبر أنها تعزز ميتولوجيا على الرغم من أنها دنيوية وجمالية في أساسها) .

وهذا يعني ، أيضا ، أن الثقافة الجماهيرية تركز على الاستمتاع الفردي الحالي . فليس في العلاقة الجمالية هبة للذات للآلهة ، للعالم ، لقيم متعالية . والشعور الجمالي شعور ساخر اذا استطعنا أن نزيح ، بعض الشيء ، المعنى الهيكلي للتعبير . "الأنبي" «أجعل ماهو الأعلى يزول في هذا الشعور الساخر ، فأنا لا أستمتع إلا بذاتي» (فلسفة الحق ، الفقرة ١٤٠) .

وهذا يعني، أخيراً، أن العلاقة الجمالية تعيد، مع تفتحها المتأخر في التاريخ، علاقة شبه بدائية مع العالم. وهذه العلاقة تترجم، على الرغم من كتبها منذ الطفولة القديمة للبشرية من جانب الضرورات العملية القاسية، وعلى الرغم من تغطيتها بالاحياءات السحرية، بسحر اللعب والأغنية والرقص والشعر والصورة والحكاية الخرافية.

ونحن نلقى هنا، في المشاركة البدائية كما في السحرية الجمالية المتطورة، مستويي الانسان اللذين تنقب فيهما الثقافة الجماهيرية: مستوى الأناسي العمومي ومستوى فردية الحضارة الحديثة الأيلة الى التعمم، ونلقاهما مترابطين بصورة متناقضة.

والمشاركات الجمالية، وهي أمهات المشاركات (الاسقاطات - التماهيات) السحرية والدينية بطابعها الخيالي غالباً، هي، بطابعها الدنيوي، أمهات المشاركات العاطفية التي تتحكم بعلاقاتنا المعاشة مع الآخرين (ضروب محبة وحب وكرهيات ألخ . . .) وكذلك مع قوى الحياة الكبرى (الأمة - الوطن - الأسرة - الحزب - ألخ . . .) ولكن غياب الانخراط العملي - الجسدي أو الحيوي - المباشر يميز، هنا أيضاً، العلاقة الجمالية.

ومن المؤكد أن الاسقاطات - التماهيات تتصل بكل دوائر الاهتمام البشري، ومن المؤكد أنه مامن حدود حقيقية بين الرتب الثلاث العملية والسحرية - الدينية والجمالية - وأن علاقاتها مائعة. إلا أن دائرة جمالية تستخلص، ولا سيما في الخيالي. فمن المناسب، الآن، أن نقارب دلالة الخيالي ودوره في العلاقة الجمالية.

إن الخيالي هو المتجاوز المتعدد الأشكال والمتعدد الأبعاد لحياتنا والذي تقوم، فيه، حياتنا أيضاً. إنه الانبثاق اللامتناهي، الامكاني الذي يصحب ماهو حالي، أي مفرد، ومحدود وناجز في الزمان والمكان. إنه البنية المناقضة والمكملة لما يسمى الواقعي والذي لن يوجد، دونه، واقعي بالنسبة للانسان أو، بالأحرى، واقع انساني.

ويبدأ الخيالي بالصورة - الانعكاس التي يزودها بقدره شبحية - سحر القرين - ويتحدد حتى أكثر الأحلام جنونا، ناشراً، الى ما لانهاية، المجرات العقلية . انه لا يقتصر على اعطاء وجه لرغباتنا ومطامحنا وحاجاتنا، بل يعطيه، أيضاً، لضروب قلقنا ومخاوفنا . وهو لا يقتصر على تحرير أحلامنا في الاكتمال والسعادة، بل يحرر، أيضاً، مسوخننا الداخلية التي تخرق المحرمات والقانون وتحمل الخراب والجنون أو الرعب . وهو لا يقتصر على رسم الممكن والقابل للتحقيق، بل يخلق، أيضاً، عوالم مستحيلة ووهمية . وقد يكون خفراً أو جسوراً، أي اما أن لا يكاد أن ينطلق من الواقع، لا يكاد يجرو على اجتياز الرقابات الأولى، واما أن يندفع في نشوة الغرائز والحلم .

ان الميتولوجيات الكبرى تحتوي على مختلف امكانيات الخيالي ومستوياته متمزجة . ولكن لكل ميتولوجيا كبرى بناها الخاصة وكل ثقافة توجه علاقات خاصة بين البشر والخيالي . فالثقافة تؤلف، في نهاية المطاف، نوعاً من منظومة عصبية نباتية تروي، حسب شبكاتها، الحياة الواقعية بخيالي والخيالي بحياة واقعية .

وهذا الري يجري بموجب حركة الاسقاط والتماهي المزدوجة . . . فالخيالي منظومة اسقاطية تكونت في عالم طيفي وتسمح بالاسقاط والتماهي السحري، الديني أو الجمالي .

والاتصال الخيالي، في العلاقة السحرية أو الدينية، ينعكس انعكاساً عميقاً على الحياة : فالخيالي يملئ أو امره . وعلى العكس من ذلك، قد يبدو، في العلاقة الجمالية، ان الحياة قد وضعت بين قوسين . إلا أنه حتى لو لم يكن هناك سوى وضع بين قوسين، فإن هذا الاخير يستطيع أن يلعب دوراً معزياً أو ضابطاً في الحياة، حتى لو لم يكن ذلك إلا لأنه يجلب الهرب أو التلهي، سواء أكان ذلك بتوجيه الضغوط الداخلية نحو دروب الافلات الخيالي أم بسماحه بشبه اشباعات سيكولوجية مماثلة، بمعنى ما، للاشباع الاستثنائي حيث يمارس الحب مع أو هام . وهكذا يمكن للاعتداءات السينمائية التي

لا تحصى أن تريح الحاجات العدوانية العاجزة عن اشباع ذاتها في الحياة . ان هناك ، دائما ، شيئا من التحرر النفسي في ما هو اسقاط ، أي طرد الى الخارج لكل ما يختمر في باطن الذات المظلم . وأكثر الاسقاطات الممكنة دلالة هو الاسقاط الذي يتخذ طابع تعزيم عندما يثبت الشر والرعب والقدر على شخصيات موقف مندورة ، في نهاية المآل ، لميثة على صورة شبه اضحية ، وهذا الاسقاط هو التراجيديا .

فالموت المأسوي لبطل يدمج في العلاقة الجمالية ، وبصورة مخففة بالطبع ، فضائل أحد أقدم الطقوس السحرية وأشدها عمومية : التضحية . وليست التضحية قربانا محببا للأرواح والآلهة فقط ، بل هي ، أيضا ، استدعاء لينابيع الحياة نفسها بموجب سحر الموت - الاعتراف . وهي ، أخيرا ، في بعض الشروط ، النقل النفسي الى ضحية تكفيرية لقوى الشر والبؤس والموت (مثل كبش الفداء في الطقوس اليهودي ، وهو ، فضلا عن ذلك ، بديل لتضحية بشرية بدائية) التي يرقبها طقس القتل . وهكذا ، فان التضحية بكائن برئ ونقي - حمل المسيحية الاسطورية والصبية العذراء في التراجيديا اليونانية - مزودة بأكبر الفضائل التطهيرية . وآلية التنقية هذه - التطهير - هي ، حقا ، ما كشف عنه أرسطو في صميم التراجيديا . فأوديب لا يفعل شيئا آخر خلاف اجتذابه الى نفسه عبء عشق المحارم المبتوث في الجو الجماعي ، المخبوء في سريرة كل فرد . وعقابه الرهيب يهدئ غضب الآلهة - أي قلق البشر . وكذلك ، فان الابطال ضحايا القدر التراجيدي العديدين وأبرياء الميلودراما المضطهدين يثبتون الشر والخطيئة والموت ويرقونها بصورة أقل لجمعا بكثير ، طبعاً ، من التضحية الحقيقية .

ان قوى الاسقاط - أي قوى التلهي والهروب والتعويض والطرد ، بل والنقل شبه التضحيوي أيضا ، منتشرة في كل آفاق الخيالي . انها تنسج عوالم الملحمة وقصص الجنيات والايهامي الفخمة . وهي تنطلق خارج الزمان والمكان ، في قارات غريبة أو مواضع خرافية . انها تغوص في قاع الجريمة

والموت وترتع في عوالم اتخذت الصورة المثالية يكون كل شيء، فيها، أكثر وأقوى وأفضل.

وفي صميم كل هذه الاسقاطات، يعمل شيء من التماهي: ففي الوقت نفسه الذي يطرد، فيه، القارئ أو المشاهد، الى خارج ذاته، احتمالات نفسية ويثبتها على أبطال الموقوف، يتماهى هذا القارئ أو المشاهد مع شخصيات غريبة، مع ذلك، عنه ويحس أنه يعيش خبرات لا يمارسها على كل حال.

وتنشط عوامل عديدة التماهي: فتقع الدرجة الفضلى من التماهي في توازن ما بين الواقعية والصياغة المثالية. فيجب أن تتوفر شروط احتمال ومصداقية تؤمن الاتصالات مع الواقع المعاش، أن تشارك الشخصيات، بجانب ما، في البشرية اليومية، ولكنه ينبغي، أيضا، أن يرتفع الخيالي بضع درجات فوق الحياة اليومية وأن تعيش الشخصيات بمزيد من الكثافة، بمزيد من الحب، بمزيد من الثراء العاطفي عن الناس العاديين. ويجب، أيضا، أن تقابل المواقف الخيالية اهتمامات عميقة وأن تتصل المسائل المعالجة اتصالا حميما بحاجات القراء أو المشاهدين وطموحاتهم. ويجب، أخيرا، أن يكون الأبطال مزودين بصفات محببة جدا. وعند هذه الدرجة الفضلى، تثير الشخصيات التعلق والحب والحنان. وهي لا تعود الى المحتفلين بسر مقدس، كما في التراجيديا، بل تصبح ذوات أخرى للقارئ أو المشاهد اتخذت الصفة المثالية، تحقق، على نحو أفضل، ما يحسه في ذاته ممكنا. وما هو أكثر من ذلك بكثير هو أن أبطال القصة أو السينما هؤلاء يمكن أن يصبحوا قدوات، نماذج: فالتماهي البوفاري يستثير رغبة في التقليد.

هذه الرغبة في التقليد يمكن أن تطل على الحياة وتحدد ضرويا تفصيلية من المحاكاة (تقليد تسريحات أبطال الأفلام وملابسهم ومساحيقهم التجميلية وسحناتهم الخ...) أو توجه تصرفات أساسية كالبحث عن الحب والسعادة.

فالخيالي يفرز، اذن، في درجة تماهوية ما للاسقاط - التماهي، أساطير موجهة يمكن أن تؤلف «نماذج ثقافية» حقيقية. وعلى العكس من ذلك، هناك درجة فضلى اسقاطية للهروب كما لـ«التطهير»، أي لطرد ضروب القلق والايهامات والمخاوف وكذلك الحاجات غير المشبعة والمطامح المحرمة ونقلها.

وهناك، أيضا، ان صح القول، درجة دنيا تغذي، فيها، العلاقة بين الواقعي والخيالي نوعا من التوتر المقلق المحجوز بين الحلم والحياة. فقد تكون الرغبة في التقليد حادة دون أن تستطيع التحقق فتحدد عصابا يعود، دون كلل، الى التثبت على الخيالي وتبقى، على الدوام، غير ملباة. وقد يبلغ الاسقاط تلك الدرجة من الفتنة التي يؤدي، معها، الى نوع التحويل المغناطيسي للحياة التي تسرمن ويستغذ كل نسغها في الاستهلاك الخيالي.

ان هذه الدرجات الفضلى والدنيا لا تتحول بموجب موضوعات قصصية فقط، بل أيضا، بموجب القراء والمُشاهدين (العمر، الجنس، الشرط، الطبقة الاجتماعية، الجنسية، السيكولوجية الفردية الخ. . .).

وتنتج دياكتيكية الاسقاط - التماهي على امكانيات لامتناهية التحول والتباين. وسوف أستخدم، بصورة مجردة، مثالا مزدوجا: ليكن، لدينا، فيلم (أ) بطله شخصية غنية ومحبة وفيلم (ب) بطله شخصية بائسة ومحبة مثل شارلو. ان المشاهد الغني والمشاهد الفقير يستطيعان الاستمتاع بهذين الفيلميين وان يجدا كلا البطلين محبين بالدرجة نفسها. ومع ذلك، فهناك، في الحياة الواقعية، احتمالات قوية لأن يتحول المشاهد الغني، باشمئزاز، عن متشرد وأن يتأمل المشاهد الفقير الملياردير بحقد. ان الاسقاط والتماهي قد عدلا العلاقة الاجتماعية. فقد استطاع المشاهد الغني والمشاهد الفقير يهربا من جلدهما (الاسقاط)، المشاهد الغني في الفيلم (ب) والمشاهد الفقير في الفيلم (أ). وقد تلطف العلاقتان (ب) - غني و (أ) - فقير، لفترة ما، حاجات الهرب لدى كليهما. أما فيما يتعلق بالتماهي، لنفترض، الآن، أن المشاهد الغني قد أغري بمواقف بطل الفيلم (أ) وأغماط حياته: انه سوف

يستطيع ، فيما بعد ، أن يقدم ، شعوريا أو لاشعوريا ، الكوكبيل نفسه الذي يقدمه بطل الفيلم ، ان يتناول ، مثله ، شرابه ، أن يغازل ، مثله ، امرأة جميلة وأن يتبنى نوع السيارة نفسه أو طراز الأثاث نفسه . ولنفترض أن الفقير قد اجتذبه متشرد الفيلم (ب) : انه يرد ، في الغداة ، على ملاحظه في العمل بالمرحة نفسها التي استعملها بطله . ولنفترض ، الآن ، أن المشاهد الغني يحلم بالتخلي عن كل شيء ليشابه المتشرد اللامبالي ولكن دون أن تكون لديه الشجاعة على تغيير حياته : انه سوف يغذي حلمه العاجز في الأفلام . وبالمقابل ، فإن المشاهد الفقير سوف يغذي حلم ثراء عاجزا . ان هذين الفيلمين سيغذيان أوهاما وسواسية .

ويمكن ابدال الغني والفقير بالأمريكي والروسي ، بالأبيض والأسود ، بانسان القرن الثامن عشر وانسان القرن العشرين . ان هناك امكانية لوجود مجال خيالي مشترك بين هؤلاء الأشخاص المختلفين من حيث الطبقة الاجتماعية وشروط الحياة والعرق والعصر ، وتوجد ، فعلا ، مجالات خيالية مشتركة بينها . انها مشتركة بمعنى أن علاقات الاسقاط - التماهي يمكن أن تكون متعددة الأشكال فيها . فيمكن أن تتم ، بالنسبة للعمل نفسه ، على المستوى السحري أو المستوى الديني أو المستوى الجمالي : فالكتاب المقدس ، وكذلك تمائيل كاتدرائية رامس ، تستثير ، لدى غير المؤمنين ، اسقاطات - تماهيات جمالية . وقد غذت الميتولوجيا اليونانية ، لأكثر من ألفي عام ، اسقاطات - تماهيات جمالية متجددة دائما . وان قطعة رومنتقية ، مثل « شاترتون » لألفريد دوفيني ، قد أدركت ، بصورة تماهوية من جانب الشعراء الشباب ، وبعضهم وجد ، فيها ، تحريضا على الانتحار ، في حين أن البورجوازيين غير المستنيرين أدركوها اسقاطيا .

ويسمح المجال الخيالي المشترك بتصور كون عمل ناجم عن شروط سيكولوجية و سوسيولوجية وتاريخية محددة يمكن أن يكون له اشعاع خارج بيئته وعصره : انها مفارقة « عالمية التحف الأدبية والفنية » .

ان التحف الفنية العالمية هي تلك التي تمتلك، في ذاتها، من الأصل، امكانيات اسقاط - تمام لامتناهية أو تراكم هذه الامكانيات .

وهكذا يفلت عمل فني من سوسيولوجيته، ولكنه سيرد، في الوقت نفسه، الى سوسيولوجيا أخرى . فعمل هوميروس لا يفلت من اليونان القديمة الى سماء الجواهر الجمالية، بل من أجل أن يعاد تجسيده، من أجل أن يستحيل عبر القرون والحضارات، وقد حدد موقعه في المجالات الخيالية المشتركة :

ان الثقافة الجماهيرية تنمي مجالاتها الخيالية المشتركة في المكان : فالاتجاه الى الحد الأعلى من الجمهور يؤدي بها الى التكيف مع الطبقات الاجتماعية والأعمار والأمم المختلفة . ولكن ذلك لا يمنع كونها تعبر عن تيارات اجتماعية سائدة في الحضارة الغربية . ويجب، من أجل فهم خصوصيتها، أن نتأمل، في وقت واحد، موضوعاتها وتجزرها التاريخي والاجتماعي وانتشارها . انها مسيرة متعددة، دياكتيكية مستمرة من الاجتماعي الى الخيالي، ولكنها تتيح لنا توضيحا أفضل لكليهما أو لأحدهما بالآخر .

ويدور الأمر، أيضا، حول أن نعرف، هنا والآن، الى أي حد تحمل الثقافة الجماهيرية التسلية والهروب، التعويض، الطرد، التنقية (التطهير)، الى أي حد تغذى الايهامات الوسواسية، الى أي حد توفر نماذج الحياة باعطائها شكلا ويزورا للحاجات التي تتوق الى التحقق، أي الى أي حد ينفي الخيالي الحياة العامة ويحققها .



القسم الثاني
ميتولوجيا حديثة

نمت الثقافة الجماهيرية، بصفاتها الأصلية، اعتباراً من الثلاثينات، في الولايات المتحدة أولاً. وقد تكونت كموضوعة متماسكة بعد الحرب العالمية الثانية في جملة البلدان الغربية. ويجب طرح الفرضية الكلية التالية حتماً: إن هذه الموضوعة تقابل تطورات المجتمع الأمريكي، أولاً، والمجتمعات الغربية بعد ذلك.

وهذه التطورات معروفة جيداً: فالجماهير الشعبية في المدن، وفي قسم من الأرياف، ارتقت إلى مستويات حياة جديدة: فهي تدخل، تدريجياً، عالم الرخاء والترويح والاستهلاك الذي كان، حتى ذلك الحين، عالم الطبقات البورجوازية. وتجري التحولات الكمية (ارتفاع القدرة الشرائية، استبدال عمل الآلة بالجهد البشري، زيادة زمن الترويح) استحالة كيفية بطيئة: فمسائل الحياة الفردية الخاصة - مسائل تحقيق حياة شخصية تطرح، بعد الآن، بالحاح على مستوى الطبقة الاجتماعية الكبيرة النامية وليس على مستوى الطبقات البورجوازية فقط.

إن العمل المأجور داخل المجموعات البيروقراطية والصناعية العملاقة محروم، في درجات التنفيذ، من الابداع والاستقلال والمسؤولية. لقد غدا العمل، مع المكنتنة المتزايدة، أقل مشقة جسدياً ولكنه يفرغ، مع التخصيص المتزايد، من كل جوهر شخصي. إنه «العمل نتفا»، عمل عامل المصنع، عمل الكويكب المجرد. وتنزع ضروب الأمن المكتسبة في العمل (عقود جماعية، تأمينات اجتماعية، ضمانات موظفة، معاشات) ونمو الترويح إلى خفض الحدة العاطفية للمشاعغل المرتبطة بحياة العمل. ويجد نسغ الحياة ضروب ري جديدة خارج العمل، وتمضي المحتويات المعاشة لتلتجى إلى الترويح وتقوى الحركة العامة نحو الحياة الخاصة.

وهكذا، فإن تعديل شروط الحياة تحت تأثير التقنيات وارتفاع إمكانات الاستهلاك واعلاء شأن الحياة الخاصة تقابل درجة جديدة من تفريد الوجود الانساني.

وتتكون الثقافة الجماهيرية بموجب الحاجات الفردية المنبثقة . وهي سوف توفر للحياة الخاصة الصور والنماذج التي تعطي طموحاتها شكلا . وبعض هذه الطموحات لا يمكن أن يشبع في المدن الكبيرة المسيسة ، البيروقراطية . وفي هذه الحالة ، توفر الثقافة مهربا بالوكالة نحو عالم تسوده المغامرة والحركة بمعناها الفردي العاطفي ، الحميم ، حرية تحقيق الحاجات والغرائز المكفوفة أو المحرمة .

ولكن الصور تقترب ، على مستوى آخر ، من الواقع ، وتصبح المثل العليا نماذج تحرض على ممارسة معينة . . . وتنزع اندفاعا عملاقة للخيالي نحو الواقعي الى اقتراح أساطير تحقيق ذاتي ، أبطالاً نموذجيين وايدولوجية ووصفات عملية للحياة الخاصة . وإذا اعتبرنا أن انسان المجتمعات الغربية يركز مشاغله ، من الآن فصاعدا ، بصورة متزايدة ، على الرخاء والمكانة ، من جهة ، وعلى الحب والسعادة من جهة أخرى ، فإن الثقافة الجماهيرية توفر الأساطير الموجهة لمطامح الجماعة الخاصة . وكما قال ليوبوغارت في «عصر التلفزيون» (ص ٧) : «نشرت وسائل الاتصال الجماهيرية الوعي الشعبي بما يؤلف «حياة جيدة» . وبجعلها هذه الحياة الجيدة مألوفة ، جعلتها تبدو ممكنة بقدر ما هي مرغوب فيها بالنسبة للجماهير الكبيرة» .

ولأن الثقافة الجماهيرية تصبح المورد الكبير لأساطير الترويح والسعادة والحب الموجهة ، نستطيع أن نفهم الحركة التي تعطيها الحياة ، وهي ليست حركة للواقعي نحو الخيالي فقط ، بل هي ، أيضا ، حركة الخيالي نحو الواقعي . انها ليست هربا فقط ، بل هي ، في الوقت نفسه ، وبصورة تحمل التناقض ، دمج .

* * *

الفصل الثامن

التعاطف والنهاية السعيدة

منذ الثلاثينات ارتسمت خطوط قوية وجهت الخيالي نحو الواقعية وحرضت تماهي المشاهد والقارئ مع البطل .

وقد دمجت صحافة القلب التي افتتحتها، في فرنسا، مجلة «كونفيدانس» (١٩٣٧) الموضوعات العاطفية لقصص ديالي وماكس دوفوزيت بالأطر الواقعية . وبالطبع ، فهي تحافظ على قطاع ميلودرامي هام بقصورها الريفية وبتيماتنا وظلماتنا الحزينة . وطورت القصص السينمائية خيالا اسقاطيا بسيارات الكاديلاك الفاخرة والاراثات الثريات . ولكن عددا من هذه القصص يقع في الأطر الواقعية و«كونفيدانس» نفسها، تقدم حكاياتنا بوصفها قصصا معاشة ، مسببة خلط الواقعي بالخيالي .

ويتخذ الفرسان الاسطوريون ، في ميدان صحافة الأطفال ، في مملكة الأحلام الاسقاطية هذه ، وجوه طيارين مغامرين ، وتصب الحكايات الخرافية القديمة ، جزئيا ، في ملحمة الاستباق الجديدة . وتمتزج الرؤى الحلمية امتزاجا حميما بالتقنية . فضلا عن ذلك فإن خمائر التماهي عاملة : فتاتنان صبي متفوق واقعي يثبت عليه تماهي قارئ عمر السنوات العشر ، ومولن ، مضاد الكبير هذا ، لا يقود أحلام الطفولة نحو الجنات الخضر وأسرار الحلم الداخلي الفصامية ، بل يحيل الحلم ، على العكس من ذلك ، الى صميم عالم المغامرة البوليسية العلمية ، المغربة الواقعي مع هذه البقية الباقية الوحيدة من الطفولة الأولى الساذجة : الكلب الصديق الذي يتكلم .

ولكن السينما الأمريكية، أولاً، ثم الغربية بعد ذلك، هي التي وقع فيها، في فترة ١٩٣٠-١٩٤٠، التطور الجذري وذو الدلالة حقاً. فالحبيكات تقع في اطر محتملة والديكور يعطي كل مظاهر الواقع. وأصبح البطل، بصورة متزايدة، «طبيعياً» الى أن لا يعود يبدو وحشاً مقدساً ينجز طقساً، بل قربناً مثيراً للمشاهد يرتبط به هذا الأخير بمشابهة وبتعاطف عميق في الوقت نفسه.

ان البطل المحبب البالغ الاختلاف عن البطل التراجيدي أو البطل المثير للشفقة والذي يزدهر على حسابهما، هو البطل المرتبط تماهواً بالمشاهد. وقد يكون موضع إعجاب أو رثاء ولكنه يجب أن يكون محبوباً دائماً. وهو محبوب لأنه محبب ومحب. وهذا البطل المحبب - المحب - المحبوب - يدخل في جلد أبطال الأفلام بمن فيهم البطل الهزلي. وهذا الأخير لم يعد مهرجاً، أي مضحكاً، بل غداً، هو نفسه، محبباً، وسوف يفيد، هو أيضاً، من النهاية السعيدة.

واعتباراً من الثلاثينات، قام ترابط متزايد الكشافة بين التيار الواقعي، التيار التعاطفي، والنهاية السعيدة.

النهاية السعيدة هي سعادة الأبطال المحبين المكتسبة بصورة شبه الهية بعد محن كان يجب أن تستجر، بصورة طبيعية، فشلاً أو نهاية مأساوية. فالتناقض الذي يؤلف كل نابض دراماتيكي (النضال ضد القدر، الصراع مع الطبيعة، مع المدينة، مع الآخرين أو مع الذات) يحل بالنهاية السعيدة، بدلاً من أن ينحل، كما في التراجيديا، بموت البطل أو بمحنة أو تكفير طويلين.

والدخول الكثيف للنهاية السعيدة يقلص عالم التراجيديا داخل الخيالي المعاصر. انه يجري قطيعة مع تقليد عمره ألوف السنين، مشتق من التراجيديا اليونانية واستمر في مسرح العصر الذهبي الأسباني والدراما الاليزابيتية والتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية وقصص بالزك وستاندال وزولا ودودييه،

وفي الميلودراما والقصة الطبيعية والقصة الشعبية من أوجين سو الى بونسون دوتيراي، وأخيرا في سينما العصر الصامت الميلودرامية . والنهاية السعيدة تجري قطيعة مع تقليد ليس هو غربياً فقط ، بل هو ، أيضا عالمي ومازال ، فضلا عن ذلك ، مستمرا في الأفلام الأمريكية اللاتينية جزئيا ، وفي الأفلام الهندية والمصرية بصورة أوسع .

في التقليد العالمي والقديم ، يثبت البطل ، المخلص أو الضحية أو ، أيضا ، المخلص والضحية معا ، على ذاته ، الشقاء والعذاب حتى الموت أحيانا . انه يكفر عن أخطاء الآخرين ، عن الخطيئة الأصلية لأسرته ويهدئ ، بتضحيته ، لعنة القدر أو غضبه . فلا يحتاج التقليد القديم الى معاينة الأشرار فقط ، بل يحتاج ، أيضا ، الى تضحية الأبرياء والأنقياء والكرام .

والتضحية هي الموت أو حياة محن طويلة . وفي هذه الحالة الأخيرة ، يمكن أن تحصل تهدة أو مصالحة (أو ديب) ، أو يمكن أن يحصل اصلاح نهائي للحال (ريمي في قصة «دون أسرة» ، الكونت دومونتي - كريستو ، الأحذب) . أما في فيلم النهاية السعيدة ، فإذا خضع البطل للشروع حتى العذاب المعنوي أو الجسدي ، فإن المحن قصيرة الأجل ، ونادرا ما ترافق حياة كاملة كما لدى جان فالجان ، أو طفولة كاملة ما في قصة «اليتيمتان» . والبطل الذي يقهر المخاطر يبدو وكأنه أصبح عصيا على الموت . والفيلم ينتهي بنوع من ربيع أبدي سوف يشرق فيه ، الى الأبد ، الحب الذي يرافقه ، أحيانا ، المال أو السلطة أو المجد . وليست النهاية السعيدة أحلاما أو تهدة ، بل هي انبثاق للسعادة . وهناك عدة درجات من النهاية السعيدة ، من الهناء الكلي (الحب ، المال ، المكانة) الى الأمل في السعادة حيث ينطلق الزوجان بشجاعة على الطريق في مواجهة الحياة . ونادرة وهامشية هي الأفلام التي تنتهي بالموت أو بما هو أسوأ منه (لأن للموت دائما ، فضائل منشطة) أي بفشل البطل .

وقد حدثت ثورة في عالم الخيالي بالظهور الكثيف للنهاية السعيدة . وأصبحت فكرة السعادة (وسوف نرى ذلك في مكان آخر) النواة العاطفية

للخيالي الجديد. وبصورة موازية لذلك، تتضمن النهاية السعيدة ارتباطا تماهويا قويا بالبطل. ففي الوقت نفسه الذي يقترب، فيه، الأبطال من الانسانية اليومية وينغمرون فيها وتفرض مسائلهم السيكلوجية نفسها، يتناقص ظهورهم كمحتفلين بسر مقدس ليصبحوا الذوات الأخرى للمشاهد. والصلة العاطفية والشخصية التي تنعقد بين المشاهد والبطل هي من نوع لا يعود المشاهد، معه، في مناخ التعاطف والواقعية والسيكلوجية الجديد، يتحمل أن يضحي بذاته الأخرى. وعلى العكس من ذلك، فهو يتوقع لها الفوز والنجاح، البرهان على أن السعادة ممكنة. وهكذا، وهنا تقع المفارقة، فبقدر ما يقترب الفيلم من الحياة الواقعية ينتهي بأكثر الرؤى لواقعية واسطورية: اشباع الرغبات، السعادة المؤبدة.

ويحدث ذلك بحيث أن النهاية السعيدة تدخل، بمعنى ما، نهاية حكايات الجنيات القدرية السعيدة في الواقعية الحديثة، ولكن هذه النهاية مركزة على برهة نجاح أو اكتمال. لقد كانت الحكايات القديمة تنتهي بالاستمرار الوداع لعبارة «وعاشا سعيدين وأنجبا الكثير من الأبناء». أما النهاية السعيدة، فهي تزيد قبله بتتشي، بها، تصاعد موسيقي. انها تغني الماضي والمستقبل في مطلق اللحظة السامية. والثقافة الجماهيرية تقدم، في النهاية السعيدة، نمطا جماليا، واقعيا جديدا يحل محل الخلاص الديني يحقق، فيه، الانسان، بالوكالة، توجا الى الأزلية.

وتطورت النهاية السعيدة، بصورة موازية، في القصة الشعبية الحديثة (القصة البوليسية - قصة المغامرات) وفي صحافة القلب (حيث تنتهي كل القصص الى خاتمة جيدة)، وأخيرا في تيار السينما الرئيسي، في حين يستمر في البقاء، في الطابق الأسفل من الثقافة الجماهيرية، قطاع ميلودرامي وملحمي، وفي الطابق الأعلى قطاع تراجيدي^(١).

١- سوف نرى في مكان آخر، في إطار فيلم الغانغستر، أن ضغط الرقابات يمنع النهاية السعيدة وانه تعود الى التكون فيه، من «سكارفاس» الى «غابة الاسفلت»، تراجيدا حديثة حقيقية.

ان قوة النهاية السعيدة القاهرة تتجلى ، بصورة ذات دلالة ، في اقتباس الأعمال القصصية للسينما . فضغط النهاية السعيدة هو من القوة بحيث يمضي الى درجة تحويل نهاية القصص التي يجب ، مع ذلك ، أن يحميها تابو احترام العمل الفني . وبالطبع لايجرؤ أحد على تعديل خاتمة أعمال بارزة من الماضي ، مثل «أنا كارنينا» أو «الأخوة كرامازوف» (على الرغم من أن الصور الأخيرة من فيلم رتشارد بروكس تلح الحاحا قويا على أمل الهرب لدى ديمتري وغروشكا)^(١) . ولكنهم يعدلون نهاية قصص معاصرة مكرسة مثل «جسر على نهر كيواي» لبير بول و«حفلة الملعونين» لارفين شو و«سد على المحيط الهادي» لمرغريت دورا .

ان قصة بير بول تنتهي بفشل . فالجسر المبني على نهر كيواي لاينسف ، بسبب الكولونيل الانكليزي ، والقطار الياباني هو ، وحده ، الذي يصاب بأضرار . ويبر بول الذي اقتبس ، هو نفسه ، كتابه للشاشة قاتل ، طويلا ، لقرض خاتمته الخاصة . ولكن المنتجين كانوا مصممين : فالجسر يجب أن ينسف وبطولة المجموعة الفدائية البريطانية - الأمريكية الصغيرة لا يمكن أن تكون عديمة الجدوى ، ويجب تعويض موت معظم شخصيات الفيلم المحبة أو مكافأته بتدمير الجسر : بل يجب أيضا على الكولونيل الانكليزي أن يكفر عن موقفه ، لاشعوريا ، بالوقوع فوق الصاعق . وأرغم بير بول على الخضوع ولم يحتفظ ، بالأجزاء ، بالمعنى الختامي لقصته ، في تلك اللقطة الختامية التي يهتف ، فيها ، الطبيب البريطاني العسكري ، وعلى وجهه الضياع ، مرتين ، كما في خاتمة دراما شكسبيرية : «جنون . . . جنون» ، وذلك قبل أن تعاود الكاميرا الصعود من الوادي نحو السماء رافعة تضحية الأبطال في نوع من القربان الكوني .

أما النهاية «حفلة الملعونين» (الأسود الفتية) ، فقد عدلت تعديلا كليا . والشيء الغريب ، ولكنه شائع ، هو أن أرفين شو لم يكن هو نفسه الذي

١ - قصة دستوفسكي تنتهي بمحادثة بين اليوشا وأطفال .

اقتبس قصته للشاشة، على الرغم من كونه كاتب سيناريو مشهورا جدا في هوليوود، بل كان ادوارد أنالت هو الذي اقتبسها .

ففي نهاية القصة، يكون جنديا البحرية الصديقان، مايكل ونوح أكرمان، في الغابة السوداء، في الأيام الأخيرة من انهيار النازية . لقد تجاوزا جميع الأخطار، والحرب على أهبة الانتهاء . وكذلك فان كريستيان، البطل الألماني، قد حافظ على بقائه أيضا . وهو يفاجئ مايكل ونوح بقوة العادم يقتل نوح ويقتله مايكل . والكتاب ينتهي كما يلي : «كان الأمريكي واقفا . وكان يغطيه بكل قامته . ابتسم كريستيان وقال بلغة انكليزية جيدة : أهلا بك في ألمانيا .

» ونظر الى الأمريكي يرفع بندقيته ويضغط على الزناد .

والفيلم يستبدل بهذه النهاية خاتمة سعيدة . فالألماني، وحده، هو الذي يقتل والصورة الأخيرة ترينا نوح المسرح، العائد الى نيويورك، خارجا من محطة مترو . انه ينظر الى نافذة شقته ويرى زوجته تنتظره وطفلها بين ذراعيها . وترسم ابتسامة مشعة . ومع تصاعد موسيقى فرحة، تغلق كلمة «النهاية» سعادتهما بأزلية من السوليفان .

وأرفين شو، مقتبس قصة مرغريت دورا للشاشة، أخضع «سد على المحيط الهادي» للمعاملة نفسها التي عانتها قصته الخاصة بين يدي أدوارد أنالت . ففي مزرعة معزولة على الساحل الفيتنامي، تتعنت أرملة في الصراع ضد البحر الذي يغرق مواسمهما . ولداها، جوزيف وسوزان، لا يحلمان بغير الهرب . فسوف يمضيان، كلاهما، نهائيا عندما ستموت الأم . أما في الفيلم، فان سوزان لن ترحل وحدها، بل مع الرجل الذي تحبه (كانت، في الكتاب، عشيقة دون حب لابن الجار) : وسوف يبقى جوزيف على الأرض العائلية، وبفضل وصول الاسمنت، بفعل العناية الالهية، سوف يستطيع انشاء سد غير قابل للتدمير . وتقع كلمة «النهاية» على صورة هيارة تحمل

العاشقين السعيدين . ، في حين أن جوزيف يلوح لهما بحركات ذراعين واسعة في عمق الطريق الرملي .

وبالمقابل ، تنتهي القصة بدفن الأم الذي يقوم على موضوع كونية كبرى للموت - البعث (غياب الشمس - زقزقة الأطفال) . «ينهض جوزيف ويفعل الآخرون مثله ، تشغل المرأة محرك السيارة وتدور في مكانها . ويحمل اغوستي وجوزيف التابوت .

«كان الليل قد حل تماما . وكان الفلاحون مايزالون هنا ، ينتظرون ذهابهم ليذهبوا بدورهم . ولكن الأطفال كانوا قد رحلوا مع الشمس وكانت زقزقاتهم العذبة تسمع خارجة من الأكواخ» .

لقد قامت ، في هذه الأفلام الثلاثة التي تقع فوق مستوى الانتاج الشائع ، تسوية بين النهاية السعيدة والنهاية الطبيعية ذات الجوهر التراجيدي . ففي «حفلة الملعونين» ، يموت الألماني كريستيان ديستيل (مارلون براندو) وهو شخصية محببة ، في حين كان يمكن أن يستسلم للأمريكيين ويتلو فعل ايمان ديمقراطي مؤثرا . ولكن موته يُمحي بالعودة السعيدة لنوح اكرمان «مونتغومري كليفت» . و «سد على المحيط الهادي» يخلص ، في وقت واحد ، الى نهاية كلاسيكية سعيدة «الحب المنتصر» ونهاية نصف سعيدة (الابن يكمل ، بنجاح ، عمل الأم) والى تمزق (انفصال الأخ عن الأخت) . وماحذف هو عبث الصراع الشرس من جانب الأم لانقاذ الأرض . وماحذف في (جسر على نهر كيواي) هو العبث الجذري للجهد الانساني .

ان هذا يبين لنا أن النهاية السعيدة ، من خلال علاقة قماهي بين المشاهد والبطل المحبب ، تقع في تصور مفصلي للحياة . فالنهاية السعيدة ، في بذلها الجهد لطرد التراجيديا ، تجهد ، في الوقت نفسه ، لرقى الشعور بعبث المشروعات البشرية وجنونها ، بما يصفه التعبير الشكسبيرى الثقاتل «الحياة قصة يرويها ابله مليئة بالصخب والعنف ولا تعني شيئا» .

وفي حين يبدو أدب المثقفين، مثل كافكا وكامو، كما لو أن العبث قد قرضه، فإن الثقافة الجماهيرية تبذل جهدها لتطويع العبث وتكييفه وتخفقه في نهاية المطاف أو من أجل إعطاء معنى للحياة باستبعاد لا معنى الموت. والنهاية السعيدة مطروحة من جانب تفاؤل السعادة، تفاؤل مردودية الجهد (يجب أن تكون لكل مشروع نبيل وبطولي مكافأته في هذا العالم). وفضلا عن ذلك، فإن كل تدخل للسلطة السياسية في صميم الثقافة يطرح، أيضا، نهاية سعيدة لأن السلطة تؤكد أن كل شيء على ما يرام في المجتمع الذي تديره. ومن أجل ذلك توجد، الى جانب النهاية السعيدة الخاصة بالفيلم الغربي، نهاية سعيدة «سياسية». والنهاية «المتفائلة» سادت، في الاتحاد السوفياتي والديمقراطيات الشعبية، طوال العهد الستاليني ثم عبر التيار الجديد عن نفسه في تراجيديا «فنال» أو في «عندما يمر الستونو». ان النظام القائم في الشرق والغرب يريد، بصورتين مختلفتين، رقي التشاؤم حيال العالم الواقعي الذي هو خميرة النقد الاجتماعي أو التفكك الايديولوجي. ولكن هناك فرقا بين «النهاية المتفائلة» لصالح النظام الاجتماعي والنهاية السعيدة لصالح الفرد الخاص. ففي النهاية السعيدة الخاصة، يؤلف استبعاد العبث واردة انقاذ الأبطال من المهالك، سلبيا، نوعا من الأمن الاجتماعي أو التأمين ضد كل الأخطار الخيالية، وإيجابيا رفعا ميتولوجيا لقيمة السعادة.

ان هذين الوجهين - السلبى والايجابى - يبينان أن النهاية السعيدة تعطي شكلا خياليا تركيبيا للمطامح المعاشة التي تتخذ قواما في «حالة الرخاء» والسعي وراء السعادة الخاصة. ان طغيان النهاية السعيدة يقابل الديموى (الشعب) الجديد.



الفصل التاسع

الأواني المستطرقة

دخلت الرواية المتسلسلة والحكاية الصحافة منذ القرن التاسع عشر . ولكن بداية القرن العشرين هي التي تدفق ، فيها ، الخيال على وسائل الاتصال الجماهيرية . فنشأت صحافة دورية روائية حصرا (عاطفية ، مغامرة ، بوليسية) . واستحالت السينما الى مشهد ونذرت نفسها ، بصورة رئيسية ، لأفلام الايهام . ثم أصبحت الاذاعة الناقل الكبير للأغاني والألعاب وتلاها التلفزيون .

وهكذا كان الخيالي قد احتل ، قبل التيار الجديد ، مكانة ملكية في ميادين كانت تبدو منذورة حصرا للاعلام (الصحافة) وتمثيل الواقع (السينما) ونقل الاتصالات (الاذاعة) .

لقد تكون ، اذن ، قطاع مزدوج داخل وسائل الاتصال الجماهيرية : فهناك ، في كل مشهد سينمائي ، نصيب للأخبار ، بل للتوثيق ، الى جانب الفيلم الروائي الكبير . وتتوزع برامج التلفزيون وفق تبادل بين الاعلامي والخيالي ، الوثائقي والمشهدى . وتتموزع الثنائية نفسها ، بصور مختلفة ، في الصحافة (الروائي اقلية في الصحافة اليومية وراجع في صحافة القلب) .

واعتبارا من الثلاثينات ، ادخل تيار الثقافة الجماهيرية الجديد في صميم الاعلامي ، بالحاح متزايد ، بعض المخططات والموضوعات التي جعلها تنحصر في الخيالي . وبعبارة أخرى ، تجاوزت الثقافة الجماهيرية الخيالي ووصلت الى الاعلام .

وهكذا، فإن الموقف الدراماتيكي يتزع إلى أن يطغى على الاعلام الحقيقي. فقد استولت الصحافة على انتظار شيسمان^(١) لتصنع منه اثاره الموت. فالانسان الغربي الذي عاش أيام موته لوحق، ساعة بعد ساعة، من جانب التلصصية الجماعية. وعمل مونتاج مواز على المناوبة بين السباق الى الموت (آلية النظام القضائي العنيدة) والسباق ضد الموت (استئناف المحامين، عرائض تدخل من جانب الرأي العام). وتزع «اللمسة الانسانية» و«الاهتمام الانساني» الى أن تصنع نجوما من أكثر الشخصيات تأثيرا عاطفيا، كالزوجين اللذين دمرت كارثة فريجوس زواجهما عشية شهر غسلهما.

ان الصحافة الجماهيرية، اذ تبرز كل ما يمكن أن يكون مهيجا ومؤثرا واستثنائيا، تبرز، بالطبع، كل ما يتعلق بالنجوم أنفسهم: فأحاديثهم وقبلاهم وإسراراتهم وخصاماتهم منقولة بالمقالات والأقاويل والفلاشات كما لو أن القارئ كان مشاهد مشهد كبير، عرض كبير دائم الممثلون، فيه، هم هؤلاء الأولمبيون. وهذا الاستهلاك الخارق لحياة النجوم الخاصة يمضي جنبا الى جنب مع نمو القطاع الخاص للاعلام الذي لايعنى بالحياة الخاصة للشخصيات العام فقط، بل وبالأخبار المتنوعة أيضا.

وهكذا فإن موضوعات السينما الأساسية - المغامرة، النجاح، الحب، الحياة الخاصة - تتمتع، أيضا، بالامتياز داخل الاعلام.

ودخلت السياسة نفسها، جزئيا، مجال الثقافة الجماهيرية ولاسيما في الولايات المتحدة. فالمعركة الانتخابية تتخذ، بصورة متزايدة، شكل مسابقة تلفزيونية أصبحت، فيها، صفات المرشح المحببة ووجهه وابتسامته وجمال زوجته أوراقا سياسية رابحة. ولاتدمج الثقافة الجماهيرية كبار رجال

١ - شيسمان شاب أمريكي حكم بالاعدام لارتكابه جريمة قتل في الستينات أثناء سطو مسلح في كاليفورنيا. ودارت معركة قضائية دامت سنوات أصبح القتال، خلالها، كاتباً اجتذب عطف جماهير العالم. ورغم نداءات كبار الكتاب والسياسيين ورجال الدين بمن فيهم البابا انتهى الأمر بتنفيذ حكم الاعدام فيه. (المترجم).

السياسة، فيها، بالاشادة بصفاتهم العليا كقادة (وهو ما يعود الى الدعاية السياسية)، بل يكشف صفاتهم الانسانية كآباء وأزواج وأذواقهم الخاصة وحياتهم الداخلية. (ومن قبل، بالطبع، كان أشخاص مثل هتلر وستالين وفرانكو، مثلهم في ذلك مثل رئيس ساذج للجمهورية الفرنسية أيضا، يعملون على تصويرهم فوتوغرافيا أو سينمائيا والواحد منهم يحمل طفلة صغيرة بين ذراعيه. ولكن هذا الوضع كان تمثيلا للأبوية بقدر ما هو أبوية توطد القائد في اسطوره كآب للأمة). وبالمقابل، تستخدم الدعاية السياسية، لصالحها من الآن فصاعدا، بعض وصفات الشعبية التي أنضجتها الثقافة الجماهيرية. إلا أن الفروق باقية على الرغم من التداخلات. فالثقافة الجماهيرية تنزع الصفة السياسية، نسبيا، عن السياسي الذي تدمجه فيها بمعنى أنها يمكن أن تكون عديدة المبالاة بالموضوعات السياسية الحقيقية، فتحتفظ بالاستقبال نفسه لشخص مثل نيكسون أو كينيدي وبلاستقبال نفسه، تقريبا، لخروتشوف وايزنهاور. فالثقافة الجماهيرية العديدة المبالاة، نسبيا، بالموضوعات السياسية تصنع النجوم من أجل النجمة لأنها تحتاج الى نجوم. وهذا هو المعنى الذي تشيد، ضمنه، بالمعظمة الأولوية لحفلات الاستقبال والرحلات الرسمية الخ... وتسبر كل أبعاد الحياة الخاصة للأوليبي السياسي.

وأخيرا، فإن التيار الجديد يقوي إبراز الوقائع المنوعة. والوقائع المنوعة ليست احداثا تصنع مسيرة العالم، بل هي، في نظر التاريخ، أفعال مجانية. ولكن هذه الأفعال تؤكد وجود العاطفة والموت والقدر للقارئ الذي يتحكم بالشدات القصوى لعواطفه ويحرم غرائزه ويتقي المخاطر.

في الوقائع المنوعة، تخرق حواجز أمن الحياة السوية من جانب الحادث والكارثة والجريمة والهوى والغيرة والسادية. ويشترك عالم الواقعة المنوعة مع الخيالي (الحلم، القصة، الفيلم) بكونه يخرق نظام الأشياء ويتهك المحرمات ويمضي بمنطق الهوى الى أقصى حدوده. وهو يشترك مع

التراجيديا بكونه يعاني الحتمية العنيدة. وهذا العالم، عالم الحلم المعاش، التراجيديا المعاشة والقدر، هو ما تبرزه صحف العالم الغربي اليومية الحديثة. ومن جهة أخرى، يزداد تميز الوقائع المنوعة بقدر ما تكون هائلة: فالكوارث الكبرى شبه سينمائية والجريمة شبه روائية، والمحكمة شبه مسرحية. فتصطفي الصحافة المواقف الوجودية المشحونة بحدة عاطفية كبيرة (الأطفال الضحايا يستدعون العاطفية الأمية والجرائم العاطفية تستدعي العاطفة الغرامية والحوادث تستدعي الهيجان الأولي). والموقف متميز في الواقعة المنوعة، والشخصيات ذات الدلالة عاطفيا تصبح لجوما انطلاقا من مواقف أساسية. فالشخصية النجم متميزة في الاعلام الأولي وتميز مواقف قد يفرقها الإغفال في وضع الناس العاديين (زواج، طلاق، ولادة، حوادث). وبالطبع، فإن الحالة المثالية، ولكنها حالة نادرة، هي الأولي في موقف واقعة منوعة (جيمس دين يقتل في حادث سيارة - ابنة لانا تورنر تقتل عشيق أمها).

وأخيرا، فإن صحافة معينة تفرز، دون كلل، مادة روائية أو دراماتيكية حقيقية مموهة في صورة أحلام لتجعل من أولمبيها اسبوعيا، نجوما: وهكذا تحدثنا «فرانس ديمانش» و«هنا باريس»، خلال أكثر من سنة، عن التقلبات المزعومة في العلاقات الرباعية بين مرغريت واليزابيت وتوني وفيليب، وفي العلاقات الثلاثية بين الشاه وثريا وفرح ديبا. ونستطيع، هنا، أن نفهم، في الواقع الحي، إحدى المسيرات الأساسية للأسطورة.

إن الاعلام ذا الصبغة الروائية والنجمية، من جهة، والواقعة المنوعة من جهة أخرى، تعتمدان، في نهاية المطاف، سيرورات الاسقاط - التماهي نفسها التي تعتمدهما الأفلام والقصص الجديدة. وبالفعل، فإن شخصيات الوقائع المنوعة الواقعة في موقف دراماتيكي والنجوم في موقف الأخبار ذي الصيغة الروائية تقدم مادة واقعية، ولكنها من بنية عاطفية مماثلة لبنية الخيالي. فالواقعة المنوعة تقوم بوظيفة تراجيديا، وصنع النجوم يقوم بوظيفة

ميتولوجيا . وبالطبع ، فان الاسقاط - التماهي يتدخل في كل العلاقات منذ أن تتلون هذه الأخيرة بالعاطفة : فنحن نسقط أنفسنا ونعين ماهيتنا في صداقتنا وغرامياتنا وضروب اعجابنا وكراميتنا وغضبنا الخ . . . ومن هنا ، يجد الخيالي نفسه منخرطا في النسيج اليومي لحياتنا . ولكن المهم ، هنا ، هو أن نتبين أن ظهور الثقافة الجماهيرية في الاعلام ينمي نموذجا من علاقات الاسقاط والتماهي تمضي في اتجاه الروائي والتراجيديا والميتولوجيا .

وهكذا ، ففي الوقت نفسه الذي تكون ، فيه ، المادة الخيالية التي يرجعها التيار الجديد للثقافة الجماهيرية هي تلك التي تبدي مظاهر الحياة المعاشة ، فان المادة الاعلامية المتميزة هي تلك التي تبدي بنى الخيال العاطفية . وفي الوقت نفسه الذي ينخرط ، فيه ، الخيالي في الواقعية (ولا أعطي لهذا المصطلح المعنى الضيق الذي اتخذه في الأدب والسينما ، بل أعطيه معنى جماليا يقابله بحكايات الجن والايهامي) ، ينزع الاعلام الى بنية الحدث بصورة روائية ومسرحية (سينمائية اجمالا) وينمي اتجاهها مؤسظرا^(١) .

وهاتان الحركتان المتعاكستان (الخيالي - الواقعي والاعلام المعطى صبغة روائية أو أسطورية) تنزعان الى مستوى توازن متوسط واحد . فليس في خيالي الثقافة الجماهيرية ، باستثناء بعض القطاعات (أدب الأطفال - الأفلام الخرافية) ، تفتح ميتولوجي كبير . وبالمقابل ، فنادرة هي الأخبار الخاصة بالثقافة الجماهيرية التي لم تشرب مادة مؤسطرة . فهناك تأثير متبادل بين الاسطورة والواقع .

ان هذه الاتصالات بين الواقعي والخيالي يجب أن تربط بتطور أعم . ينزع التيار الجديد الى مضاعفة الصلات بين الثقافة الجماهيرية ومستهلكيها . وهكذا ادخلت الصحافة الجماهيرية بريد القراء وعممته .

١ - ان نموذجا معنا من الصحافة اليومية طوره التيار الجديد في الولايات المتحدة و انكلترا وبلدان مختلفة (لنشر ، في فرنسا ، الى محاولة «باري - جور» التي انتهت الى نصف فشل) ، هو الصحف المصغرة (نصف حجم الصحف العادية) حوك ، حرفيا ، الصحيفة التي أصبحت ، كما يقول ليوبوغارت ، «ناقلة للتسلية أكثر منها ناقلة للاعلام» .

وهؤلاء القراء غير مدعويين الى ابداء آرائهم فقط ، بل الى طلب المشورة أيضا (بريد القلوب) .

والمكوك بين قارئة الصحافة النسائية وجريدتها يسير عبر الوف الشبكات التي لا يغذيها بريد القلوب فقط ، بل المقابلات وزاوية الحظ والنصائح في الشؤون المنزلية والثياب الخ . . . أيضا .

وما أنشأ التيار الجديد في الاذاعة ثم في التلفزيون هو اتصال تعاطفي . وكانت اذاعة «راديو - سيتي» الأولى التي أدخلت ، في فرنسا ، اتصالا نشيطا مع المستمع . وضمن هذه الانطلاقة ، أبدلت الاذاعة «أوربا رقم ١» المذيع بموجه للبرامج يجري حديثا وديا ومرحا . فأسلوب الألفة والمودة والشاركة عقب الرسمية التلاوية والاحتفالية . وفي الوقت نفسه ، طور التيار الجديد ، بصورة كثيفة ، ألعابا - مسابقات كبرى في الاذاعة ، يشارك ، فيها ، الجمهور . ويستطيع هذا الأخير أن يدخل القاعات التي تجري فيها برامج المنوعات واللعب الكبيرة ، كما يستطيع الدخول الى ستوديو الأخبار في «أوربا رقم ١» . وهواة المنعطفات الاذاعية هؤلاء ، المشتركون في المسابقات ، هذه الأوديات الجديدة التي يطرح عليها أبو هول الثقافة الجماهيرية ، بصورة دائمة ، الغازا يكونون بمثابة مندوبين عن المستمع ، ذواته الأخرى .

وقد جعل التلفزيون كل ذلك مرثيا . وأضاف اليه وجه المذيعة اللطيف ، وهي ليست فتاة حلوة فقط ، بل هي ، خاصة ، صديقة عذبة باسمه . وقد ضاعف اللفة ، الفة الثقافة الجماهيرية الكبيرة .

وهذا التضاعف للوساطات والاتصالات والصلات يخلق ويغذي مناخا تعاطفيا بين الثقافة وجمهورها . فتتزع الثقافة الجماهيرية الى أن تكون ، بصورة مثالية ، ناديا عملاقا لأصدقاء ، أسرة كبيرة ليس فيها تسلسل .

وفي هذا التعاطف المحيطي والمتعدد الصور ، يتابع التيار الجديد اندفاعه الى ما وراء الخيالي الى ما وراء الاعلام ، مقترحا نصائح في فن الحياة .

ومن خلال نصائح الحب والحياة الخاصة (بريد القلوب) والنصائح الصحية (التي يمتزج، فيها، الشاغل الجمالي والشاغل الصحي، الفيتامين وشباب الجسم، أنواع الدفاع ضد السرطان وأنواع الدفاع ضد الشيخوخة)، يبرز نموذج مثالي للرجل، وخاصة للمرأة، فيكونان سليمين وفتين وجميلين ومغربين دائماً. وقد أنشأ منهمج غايلورد-هاوزر تركيباً بين مشاغل الجمال والصحة والشباب. وتؤلف نصائح نفعية وعملية أخرى جزءاً من الموكب: نصائح تأنيث وديكور، نصائح في الثياب والأزياء، نصائح للمطبخ، نصائح للقراءة (لا تقوم على النقد الأدبي بل على نجاح أفضل المبيعات والاعلان)، نصائح حول الأبراج، نصائح للمواصلات... وكل هذه النصائح تمضي، تراكمياً، في اتجاه المكانة الشخصية والمستوى والرخاء. وتضاف الى هذه النصائح التزييه، ظاهراً، التحريضات المفرضة للاعلان الدائم الحضور. وهكذا يصبح الاعلان جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الجماهيرية. وهو يتصل، أيضاً، بالصحة والرفاه واليسر والمكانة والجمال والجاذبية...

وعلى هذا النحو، تحمل الثقافة الجماهيرية، منذ الأبطال الخياليين حتى الملصقات الاعلانية، عدداً لامتناهياً من المثيرات، والتحريضات التي تنمي أو تخلق شهوات ورغبات وحاجات.

ان المرحلة التي تستطيل، فيها، الموضوعات الخيالية للثقافة الجماهيرية الى معايير عملية هي، على وجه الدقة، المرحلة التي يمارس، فيها، ضغط الصناعة والتجارة لصب منتجات الاستهلاك. انها المرحلة التي ينشأ، فيها، تنافذ متعدد الصور بين الاعلان والثقافة الجماهيرية.

ان الثقافة الجماهيرية، وسنرى ذلك بمزيد من الدقة في الفصول التالية، تطور في الخيالي والاعلام المتخذ صبغة الرواية، موضوعات السعادة الشخصية والحب والجاذبية. والاعلان يقترح المنتجات التي تؤمن الرفاهية والتحرر الشخصي والمستوى والمكانة، وكذلك الجاذبية. وهذا التكامل

يتصل بالنسيج الانساني نفسه الذي هو الحياة الخاصة . ومن هنا نشأت الصلة الوثيقة بين الاعلان والثقافة الجماهيرية . فالاعلان يرعى الثقافة الجماهيرية (برامج الاذاعة والتلفزيون - المسابقات الرياضية) بقدر مآثره . فالثقافة الجماهيرية هي الصعيد الذي يحصل ، فيه ، الاعلان على أكبر نجح له ، وبالمقابل ، فان الموازنات الاعلانية للشركات الكبرى تخلق البرامج الاذاعية والأفلام الاعلانية ، أي قطاعا كاملا من الثقافة الجماهيرية . والثقافة الجماهيرية هي ، بمعنى ما ، وجه اعلامي للتطور الاستهلاكي للعالم الغربي . وبمعنى آخر ، فان الاعلان وجه للثقافة الجماهيرية ، واحد من استقطاباتها العملية .

ولنقل ، أيضا ، الأشياء بصورة أخرى : ان اندفاع الموضوعات الأساسية التي تنزع الى التجسد في الحياة المعاشة تجري عبر الخيالي ، عبر الاعلام المتخذ الصبغة الروائية أو النجمية ، عبر الاتصالات والنصائح ، عبر الاعلان .

وانها لصورة للحياة المرغوب فيها ، نموذج أسلوب في الحياة هما ما ترسمه ، كأجزاء من لغز ، قطاعات الثقافة الجماهيرية وموضوعاتها المتعددة . وهذه الصورة نفعية ومثالية معا . انها تبني بمنتجات الاستهلاك والاستعمال الصناعية التي يوفر مجموعها الرخاء والمكانة ، من جهة ، وبتمثيل الطموحات الخاصة - الحب ، النجاح الشخصي والسعادة من جهة أخرى .



الفصل الحاشـر الأولمبيون

«من المحتمل أن تتجاوز معرفة الأمريكي
حول حياة أنصاف الآلهة والآلهات الذين
يعيشون على مرتفعات بيفرلي هيلز
الأولمبية وغرامياتهم وعصاباتهم، في
المتوسط، تجاوزاً كبيراً معارفهم حول
الشؤون المدنية»

ب. روزنبرغ - د. ماننغ رايت

عند التقاء اندفاعة الخيالي نحو الواقعي باندفاعة الواقعي نحو الخيالي
يقع الأولمبيون الحديثون. وليس هؤلاء الأولمبيون نجوم السينما فقط، بل
هم، أيضاً، الأبطال والأمراء والملوك والبلاي بوي والمستكشفون والفنانون
المشهورون، بيكاسو وكوكتو ودالي وساجان. وتولد أولمبية بعضهم من
الخيالي، أي من الأدوار المجسدة في الأفلام (النجوم)، وتولد أولمبية بعضهم
الأخر من وظيفتهم المقدسة (الملكية - الرئاسة)، أو أعمالهم البطولية
(الأبطال - المستكشفون) أو الشبقية (البلاي بوي). وتلتقي مرغريت
وبريجيت باردو، ثريا وليز اتايلور، أي الأميرة والنجمة، في أولمب صفحات
الجرائد الأولى وحفلات الكوكتيل والاستقبال، في كاهري والكاناري
وغيرهما من المواقع المسحورة.

ويحول الاعلام هؤلاء الأولمبيين الى نجوم للأخبار. وهو يرقى الى
مكانة الأحداث التاريخية بأحداث مجردة من كل دلالة سياسية، كعلاقات

ثريا ومرغريت وزيجات مارلين مونرو وليز تايلور وطلاقهما، وولادات جينا لولو بريجيديا وبريجيت باردو وفرح ديبا أو اليزابت ملكة انكلترا. وفي هذه الحالة الأخيرة، مثلاً، يشغل بلاط انكلترا، لبضعة أيام، النجومية في الصحافة الفرنسية علي صورة سر يضع في المشهد الملكة اليزابيت والأمير فيليب والأميرة مرغريت والمحيط الملكي.

وهذا السر الذي يغوص بنا في زمن الولادات الخرافية الاسطوري، في صورة «كان في الماضي من الزمان»، يقع، في الوقت نفسه، في التسلسل الزمني للأحداث ويبين لنا أن ملكة انكلترا ذات الأجنحة المهيبة تسهم في الاختلاجات وضروب القلق والمتاعب الجسدية لكل النساء.

ان تركيباً مثالياً للأسقاط والتماهي تحقق، فيه، الملكة، في الوقت نفسه، تجاوزها للانسانية وانسانيتها القصوى يحول الاعلام بالأمر الى خبر خارق^(١). وهذا الأولب الجديد هو، حقاً، أكثر منتجات تيار الثقافة الجماهيرية الجديد أصالة. لقد كان النجوم منذورين سابقاً، من قبل، للألوهية، والتيار الجديد جعلهم بشراً. لقد ضاعف صلاتهم الانسانية بالجمهور وصنف، بعد ذلك، البلاطات الملكية والبلاي بوي، بل وبعض رجال السياسة. ومنذ هبط نجوم السينما المنيعون والسامون الى الأرض، منذ أن تحولت البلاطات الملكية الى مسارح تريانون للثقافة الجماهيرية - أي منذ الصعود الحقيقي للثقافة الجماهيرية نفسها - شاركت حياة الأولبيين في حياة الفنانين اليومية، وشاركت غرامياتهم في تقلبات غراميات العامة، وأحست البشرية المتوسطة بأحاسيسهم، بل ان هؤلاء الأولبيين يستطيعون، بعد الآن، قبول برجزة زواج مع شخص من العامة، مصور الأميرة البريطانية، طبيب النجمة الايطالية، شريطة أن يغير الحب وجه هذا الزواج العامي.

وهؤلاء الأولبيون مخفون بالخيالي والواقعي معاً، بالمثل العليا التي

١ - فيوليث موران : ولادة طفل ملكي .

لاتنضاهي والنماذج القابلة للمضاهاة . وطبيعتهم المزدوجة مماثلة للطبيعة المزدوجة للبطل - الاله في الدين المسيحي : فالأولمبيات والأولمبيون فوق البشر بالأدوار التي يجسدونها وبشر في الحياة الخاصة التي يعيشونها . والصحافة الجماهيرية تغوص في حياتهم الخاصة ، في الوقت نفسه الذي تنسب اليهم ، فيه ، دورا ميتولوجيا ، لتستخلص منها المادة البشرية التي تسمح بالتماهي .

ويمكن لهذه السيورة أن تصلح ، كذلك ، بالنسبة لرؤساء الدول . ان آيك (ايزنهاور) و كينيدي و خروتشوف في مرحلة الانفراج الدولي ، يظهرون ابناء أسر محبين وأزواجا محبين وأشخاصا طيبين من أبناء محيطهم حقا في الوقت نفسه الذي يظهرون ، فيه ، قادة ، ذوي سيادة . ويمكنهم ، وهم الألفاء والذين لا يمكن الوصول اليهم بدورهم ، أن يصلوا الى الطبيعة المزدوجة للأولمبيين ، البشرية والمتجاوزة للبشر . وهم ، بدورهم ، ملاحقون من جانب المصورين والمقابليين ومحرري الاشاعات الذين يجهدون لمنح عصارة حياتهم الحميمة .

ان جبل أولمب للنجوم يسود الثقافة الجماهيرية ، ولكنه يتواصل ، بها ، مع البشرية الجارية . فالأولمبيون يجرون ، من خلال طبيعتهم المزدوجة الالهية والانسانية ، التجوال العام بين الاسقاط والتماهي . انهم يركزون على هذه الطبيعة المزدوجة مركب اسقاط - تماه قوي . فهم يحققون الخيالات التي لا تستطيع عامة الناس تحقيقها ، ولكنهم يدغون العامة الى تحقيق الخيالي . فالأولمبيون ، بهذه الصفة ، هم المكثفات الطاقية للثقافة الجماهيرية .

وطبيعتهم الثانية التي يستطيع كل فرد أن يتواصل ، من خلالها ، مع طبيعتهم الالهية ، تجعلهم يشاركون ، أيضا ، في حياة كل فرد . وبالدمج بين الحياة اليومية والحياة الأولمبية ، يصبح الأولمبيون نماذج ثقافية بالمعنى الانتوغرافي للمصطلح ، أي نماذج حياة . انهم أبطال نموذجيون . فهم يجسدون أساطير التحقيق الذاتي للحياة الخاصة . وبالفعل ، فان الأولمبيين ، ولاسيما النجوم الذين يفيدون من كفاية المشهد السينمائي ، أي من الواقعية

المماهية في حركات الحياة الفيلمية ومواقفها المتعددة، هم النماذج الكبرى التي تأتي بها الثقافة الجماهيرية . وهم ينزعون، دون شك، الى انزال النماذج القديمة (الآباء - المربين - الأبطال القوميين) عن عروشها .

ومنذ عام ١٩٣٠، تحققت دراسات صندوق باين من أن الفتيان الأمريكيين لا يجدون في سلوك أبطال الفيلم تحريضات على الحلم فقط، بل يجدون فيها، أيضا، نماذج سلوكية . ويؤكد مؤلف م . ثورب وتحقيقات ج. ب . ماير، في انكلترا، ان الحركات والأوضاع والأقوال والتسريحات الخ . . . كانت موضع تقليد، وأن الممارسة السينمائية للحب والقبيلات والمداعبات والعلاقات العشقية كانت متمثلة من جانب المشاهدين الفتيان، والاعلان الذي استولى على النجوم ليجعل منهم نماذج جمالية (مساحيق اليزابت آردن وماكس فاكستور) تؤكد، ضمنا، دورهم كقدوة . ويمكن أن نقول، بصورة أوسع أيضا، ان النماذج السلوكية المتعددة المتصلة بالحركات والمواقف والمشية والجمال تتكامل في نموذج اجمالي كبير هو نموذج اسلوب حياة قائم على الاغراء والحب والرخاء . وضمن هذا المعنى، يصور النجوم، في حياتهم، حياة ضروب الترويح واللعب والمشهد والحب والترف، وفي سعيهم الدائم وراء السعادة النماذج المثالية للثقافة الجماهيرية . فأبطال الحياة الخاصة وبطلانها، النجوم، هم الجناح الفعال للجيش الكبير للأولمبيين الذين ينشطون صورة «الحياة الحقيقية» .

وهكذا تكون الطبقة الأولمبية الجديدة مجتمعا عاليا جديدا أكثر اسطورية من المجتمعات البورجوازية أو الارستقراطية العليا القديمة ولكنه، وهنا تكمن المفارقة، أقرب منها الى البشرية اليومية .

الأولمبيون موجودون في كل قطاعات الثقافة الجماهيرية . انهم، وهم أبطال الخيالي السينمائي، أبطال الاعلام المصطبغ بالنجومية أيضا . فهم حاضرون في نقاط التماس بين الثقافة الجماهيرية والجمهور: مقابلات، حفلات خيرية، عروض اعلانية، برامج متلفزة أو مذاعة . انهم يصلون بين العوالم الثلاثة: عالم الخيالي وعالم الاعلام وعالم النصائح والتحريضات

والمعايير . وهم يركزون ، فيهم ، السلطات الميتولوجية والسلطات العملية للثقافة الجماهيرية . وضمن هذا المعنى ، تكون فردية الأوليين المتفوقة خميرة الفردية الحديثة .



ان الثقافة الجماهيرية المستهلكة جماليا ، تنمي ، ما وراء الجمال ، ممارسة وميتولوجيا ، أي أنها تتجاوز الجمالي في اتجاه الواقعي كما في اتجاه الخيالي . وهاتان الحركتان المتناقضتان ظاهرا غير قابلتين ، بالفعل ، للفصل عن بعضهما بعضا . فهما تمارسان ، على وجه الدقة ، من خلال الأوليين ، بأكبر قوة .

ان الثقافة الجماهيرية ، ككل ثقافة ، تنتج أبطالها وأنصاف آلهتها على الرغم من أنها تقوم على ماهو ، على وجه الدقة ، تحلل المقدس : المشهد ، الجمال . ولكن الاسطرة على وجه الدقة ، ضامرة . فلا وجود لآلهة حقيقية . والأبطال وأنصاف الآلهة يشاركون في الوجود الاختباري العاجز والفاني . وبتأثير الضغط الكاف للواقع الاعلامي والواقعية الخيالية وبتأثير ضغط حاجات التماهي ومعايير المجتمع الاستهلاكي الموجه ، لا يوجد انطلاق ميتولوجي كبير كما في الأديان أو الملاحم ، بل هناك انتشار ملامس للأرض . فالأولمب الحديث يقع ما وراء الجمالي ، ولكنه لا يقع منذ الآن في الدين .

والثقافة الجماهيرية ، ككل ثقافة ، تنضج نماذج ومعايير . إلا أنه لا توجد ، في هذه الثقافة المبنية على قوانين السوق ، تعليمات مفروضة ، بل صور أو أقوال تدعو الى التقليد ونصائح وتحريضات اعلانية . وكفاية النماذج المقترحة تأتي ، على وجه الدقة ، من كونها تقابل طموحات وحاجات تنمو واقعا .

ما أبعد الأساطير القديمة والملاحم وحكايات الجن ، وما أشد اختلاف الأديان التي تسمح بالتماهي مع الاله الخالد ، ولكن لشد ما جهلت أو ضعفت أساطير الاسهام في الدولة والأمة والوطن والأسرة . . ولكن ، ما أقرب ميتولوجيا السعادة وكم هي جذابة فاتنة .

الفصل الحادي عشر

المسدس

«كل رغباتنا، تقريباً، اجرامية

في جوهرها».

بول فاليري

«السالب، أي الحرية، أي الجريمة»

هيفل

أعلنت هوليوود، منذ زمن طويل، وصفتها: فتاة ومسدس: الشبقية والحب والسعادة، من جهة، والعدوان والجريمة والمغامرة من جهة أخرى. وهذان الموضوعان المتشابهان اللذان يحمل أحدهما قيمة انثوية ويحمل الثاني قيمة ذكورية ينتميان، على كل حال، إلى محورين مختلفين. فلا يمكن لموضوعات المغامرة والجريمة أن تتحقق في الحياة، وتنزع إلى التوزع اسقاطياً. أما الموضوعات العشقية، فتتداخل مع الخبرات المعاشة وتنزع إلى التوزع تماهياً. وتؤلف الموضوعات «الانثوية» القطبية الموجبة للثقافة الجماهيرية، في حين تؤلف الموضوعات «الذكورية» القطب السالب.

فهناك ري للحياة اليومية، من جهة، وري للحياة الحلمية من

الجهة الأخرى.

إن شمسين توأمين تدوران الواحدة منهما فوق الأخرى. الأولى تدفئ

بأسعتها الحماثر التي تنمو في المجتمع، وتعطي الأخرى سعة خيالية لكل ما ينقص المجتمع. فالمغامرات السينمائية المثيرة تقابل ضحالة الوجودات الواقعية: فالمشاهدون هم الظلال الرمادية للأطياف المبهرة التي تسيّر الصور.

وهناك سعة ووفرة وغزارة مكتسحة ومتكاثرة، حياة، في الصحف وعلى الشاشات، تعوض عن هبوط الضغط والانتظام والفقر في الحياة الواقعية. وليست الحياة، فقط، أكثر حدة في الثقافة الجماهيرية: انها مختلفة. فحياتنا اليومية خاضعة للقانون، وغرائزنا مكبوتة ورغباتنا مراقبة ومخاوفنا مموهة، نائمة. ولكن حياة الأفلام والقصص والوقائع المتنوعة هي الحياة التي يخرق، فيها، القانون، أو يجري التحكم فيه وتجاهله، وسرعان ما ينتصر، فيها، الحب وتصبح الرغبات ضروب عنف وضربات وجرائم، وتصبح المخاوف مواقف مثيرة وصنوف قلق. انها الحياة التي تعرف الحرية، ولكنها ليست الحرية السياسية بل الحرية الانثروبولوجية التي لا يعود، فيها، الانسان، خاضعا لأوامر المعيار الاجتماعي: القانون.

ان هذه الحرية الخيالية الخالصة هي تلك التي يكتسبها الأقران في الميتولوجيات القديمة والتي تملكها الآلهة ويغزوها أبطال الميتولوجيات التاريخية والتي تميز ملوك الحكايات الشعبية وتظهر، بصورة ساذجة أو مطلقة، لدى الطفل تانتان أو السوبرمان الطفولي. ولكن الحرية لا تتجسد في العالم الواقعي للثقافة الجماهيرية إلا بصورة استثنائية، خارج الشرط الانساني. فهي تمارس في أطر محتملة، ولكن هذه الأطر واقعة فوق القانون الاجتماعي أو خارجه أو تحته. فالأفاق الجغرافية (الإغراب) أو التاريخية (الماضي المغامر أو المستقبل نفسه في الخيال العلمي) أو قصص الحياة المعاشة أو حضيضها هي التي تنتشر، فيها، الحياة التي تنقص حياتنا.

ان الملوك والرؤساء الواقعيين فوق القانون يتمتعون بالحرية العليا. ويفلت الأغنياء والأولمبيون من ضغوط الحياة اليومية. فهم يتنقلون بالطائرة ويحبون ويطلقون ويسر. ومن المؤكد أن الأولمبيين يعانون، أيضا، قيودا ولا يفلتون من كل القوانين. وبذلك، بالذات، يكشفون جانبهم الانساني الذي يجعلهم قابلين للتماهي معهم. ولكن الأوكسجين الذي يتنفسونه أغنى وسهولة حركتهم أكبر ويمكن لنزواتهم أن تصبح أفعالا بصورة أكثر

تواترا. فالأولمبيون متحررون من قسر العمل ويعيشون في حريات الترويح .
والحرية الخارجية هي، بالطبع، حرية الرحلات في الزمان
والمكان: المغامرات التاريخية أو التفريرية. وهذا العالم الأكثر حرية هو عالم
الفرسان والمغاوير، كما هو عالم الادغال والأحراج والغابات العذراء
والأراضي التي لا قانون فيها. وأبطال هذا العالم الآخر هم المغامر والمقتص،
مقوم الأخطاء. وخاصة فيلم الوسترن هي انه يقع في زمن ملحمي ومكون
لبدايات حضارة هو، في الوقت نفسه، زمن تاريخي، واقعي، حديث (نهاية
القرن التاسع عشر). والقانون لا يسود، فيه، بعد، بل هو في طريقه الى
التكون. وبطل الوسترن اما أن يكون زوزو المقتص الذي ينشط ضد قانون
زائف فاسد ويهيء للقانون الحقيقي، واما أن يكون الشريف الذي يتمتع
بالسيادة ويقيم، ومسدسه في يده، القانون الذي سيؤمن الحرية. وهذا
الالتباس يجري تركيبا حقيقيا بين موضوع القانون وموضوع الحرية المغامرة.
انه يحل، وجوديا، النزاع الكبير بين الانسان والممنوع، بين الفرد والقانون،
المفتوح منذ بروميثوس اشيل واتيغونا سوفوكليس. يضاف الى ذلك موضوع
البطل المؤسس-رومولوس الحديث الذي يُجري الانتقال من الفوضى الى
النظام. والغنى الاسطوري الوليد للوسترن يفسر صداه العالمي. وهناك أفلام
مغامرات أخرى، ولكن مغامرة الوسترن نموذجية.

وتمارس الحرية الواقعة تحت المجتمع تحت القوانين، أي في قاع
المجتمع، لدى المتشردين واللصوص ورجال العصابات. وربما كان عالم الليل
هذا واحدا من أكثر عوالم الثقافة الجماهيرية دلالة. ذلك أن الانسان
المسيس، المضبوط والبيروقراطي، الانسان الذي يخضع للشرطين ولافتات
المنع وتعليمات «اقرع الباب قبل الدخول» وسؤال «من المتحدث؟» يتحرر،
اسقاطيا، في صورة الذي يجرو على أخذ المال أو المرأة، الذي يجرو على
القتل ويجسر على اطاعة عنفه الخاص.

وفي الوقت نفسه، تمارس العصابة فتنة خاصة لأنها تقابل البنى

العاطفية الأولية للذهن البشري . فهي تقوم على الاسهام التواصلي في الرهط والولاء الشخصي والعدوانية حيال كل ماهو غريب والفانديتا (الانتقام بالنسبة للآخرين والمسؤولية الجماعية بالنسبة للجماعة) وتحقيق الغرائز المفترسة والنازعة للافتراس .

والعصابة بمثابة العشير القديم ، ولكنها مصفاة من كل منظومة تعليمات ومنوعات تقليدية ، انها عشير في حالة ولادة . انها الحلم الممنوع والتواصلي للفرد المكبوت والمجزأ في الوقت نفسه ، العقد الاجتماعي للنفس المظلمة للبشر الخاضعين للقواعد المجردة والقاسرة . ولهذا السبب ، فضلا عن ذلك ، ينزع الفتیان ، في الضواحي العمالية كما في الأحياء الراقية ، في الغرب كما في الشرق ، بصورة طبيعية ، الى تشكيل عصابات ، عصابات - عشائر أولية من أجل أن يعيشوا بموجب حالة العاطفية الطبيعية .

ونفهم ، منذ ذلك الحين ، فتنة العصابة ودور قاع المجتمع في الثقافة الجماهيرية . فسواء أكان البطل رجل العصابات أم الشرطي الكلاسيكي أم العين الخفية التي كشف عنها داشيل هاميت أم عميل مكتب التحريات الاتحادي ، بطل بيتر شيني ، وسواء ناضل ضد القانون أم من أجل القانون أم ناضل ، بشكل خاص ، من أجل القانون بوسائل غير شرعية ، ووسائل الخارج على القانون نفسه (هاميت ، شيني) ، فانه سيغوص بنا في العالم الذي لاقانون فيه ، العالم الملعون الذي يتحرر ، فيه ، الأقران . وقد قال انتونان أرتو ، في «المسرح وقرينه» : «كل حرية حقيقية سوداء» . وبالفعل ، فان كل حرية حقيقية تطل على الجانب الملعون ، على منطقة الغرائز والممنوعات الظلماء . وكذلك استطاع هيغل ، بعمقه المألوف ، أن يقول : «الحرية أي الجريمة» . وهنا تتخذ الكلمة الثانية من شعار هوليود : «فتاة ومسلسل» معناها الكامل .

ويتبدى موضوع الحرية ، من خلال نوافذ الشاشة والفيديو والجريدة

الرسمية المفتوحة يوميا، هربا حلميا أو أسطوريا خارج عالم ميسوس، مغلق بيروقراطي. وضمن هذه الصفة، تقوم العلاقة العميقة بين موضوع الملك وموضوع المنشرد، موضوع الخارج على القانون وموضوع التاهيتي، بين حالة الطبيعة والعصابة. ولكن موضوع الحرية يقع، في، الوقت نفسه، في النزاع الكبير بين الانسان والممنوع. ومهما تكن نتيجة هذا النزاع، وحتى لو هزم الانسان أو دجن نهائيا من جانب القانون، فان التمرد الانثروبولوجي ضد القاعدة الاجتماعية - النزاع الأساسي بين الفرد والمجتمع - قد طرح، وطاقت الانسان توضع موضع العمل في هذه المعركة. وضمن هذا المعنى، تكمل الثقافة الجماهيرية التقليد الخيالي لكل الثقافات. ولكن ما يميزها عن الثقافات الأخرى هو الاخراج المتعدد الصور، الكثيف والدائم للعنف الذي ينبثق من المجلات والتلفزيون والسينما والصحف (الوقائع المتنوعة، الحوادث، الكوارث) والكتب (السلسلة السوداء، البوليسية، المغامرة)^(١). وتحاصر الصفعات والحرائق والانذافات البركانية وتلاطم الأمواج، باستمرار، اناس مدننا المسالمين كما لو كان العنف المتطرف الذي يستهلكه الذهن يعوض نقصا في العنف المعاش. فالمرء يختبر، في أمان تام، انعدام الأمن أي، هنا أيضا، الحرية، لأن «الانسان الحر هو، حتما، دون أمن» كما قال أريك فروم. والمرء يختبر، بسلام، الحرب ويختبر، سلبيا، الجريمة ويختبر، دون أذى، الموت. ويجب أن نلح على هذه المنطقة الأخيرة التي لم تبرز قط: فليست الحاجة الى اختبار الجريمة هي، وحدها، المعنية في العنف بل هناك، أيضا، حاجة المرء الى أن يعيش الموت - الى أن يعرفه، وهو ما تكشفه لنا ألعاب الأطفال الحرية: فهؤلاء الأخيرون لا يستمتعون بالقتل خياليا

١ - عمل خيالي من أربعة، في الولايات المتحدة، هو «لغز جريمة». وكل طفل أمريكي يتطلع، بين عمري الثامنة والسادسة عشر، حداً أدنى من الصور يبلغ ١٨ ألف صورة ضربات وجراح وخنق وتعذيب، وذلك في الكتب المصورة نفسها كما يقول ج ليغان.

فقط، بل وبالموت، خيالياً أيضاً، بالسقوط في تشنج الاحتضار^(١). . . .
 ففتنة الموت الكبيرة تطفو، بصورة غامضة، تحت انبثاق العنف. ويضاف الى
 انتشار ضروب العنف الخيالية ابراز ضروب العنف التي تنفجر في أطراف
 الحياة اليومية على صورة حوادث وكوارث وجرائم. فصحافة الثقافة
 الجماهيرية تفتح أعمدها للوقائع المنوعة أي للأحداث الطارئة التي لا تبررها
 الأقيمتها الانفعالية. وفي حين تتجاهلها صحافة الشرق (الحزب يدعي ادارة
 مجتمع متناغم تستبعد منه الجرائم والكوارث)، فإن الصحافة الرأسمالية
 تستهلك، على الصفحة الأولى، الكوارث الكبرى وأفعال السادية الكبرى
 وعمليات الاختطاف والجرائم العاطفية الجميلة. ومن خلال الواقعة المنوعة،
 من خلال «غرائب السلوك البشري هذه التي تعكس الطبيعة الحقيقية
 للانسان» (داريل : مونتوليف)، ومن خلال عالم الجريمة أخيراً، يعيد القارئ
 اكتشاف أقل أحلامه شعورية في حالتها المعاشة والمتحققة. ان الساديين
 والقتلة «تجسيدات لغرائز مكبوتة ببساطة من جانب الأشخاص الآخرين،
 تجسيد لجرائمهم الخيالية، لضروب عنفهم الحلمية» (موزيل : الانسان دون
 صفات، الجزء الثاني، ص ٤٤٥). وهكذا، فإن كبار المجرمين هم
 أكباش فداء الجماعة.

ان بنى الوقائع المنوعة هي بنى الخيالي. ولكن هناك فرقاً أساسياً بين
 الواقعة المنوعة والفيلم. فالفيلم ذو النهاية السعيدة ترعاه العناية الالهية. انه
 يوفر أبطاله : فالموت، بوصفه عذاباً، خسارة لاتعوض، متجنب لصالح
 الموت-العدوان، لصالح القتل الذي يضرب الكومبارس أو الأشرار.
 وبالمقابل، فإن الواقعة المنوعة مؤسسية : فالقدر يضرب ضحايا بريئة، والموت
 يتناول، بشكل أعمى، الأخيار والأشرار. فالواقعة المنوعة تبعث، بمعنى ما،
 التراجيديا التي تزول في الخيالي. والواقعة المنوعة، كالتراجيديا، تمضي الى

١- الملاحظة نفسها تنطبق على موضوع السجن والنفي وتكشف عنها عبارة رامبو في «موسم في
 الجحيم» : «كنت أعجب، وأنا مازلت طفلاً، بالسجين البعيد الذي يغلغل عليه السجن دائماً».

أقصى الموت أو التشويه بمنطق القدر الذي لا يمكن التعويض عنه . انها تنسخ قرارات القدر وألعابه .

الأنه ، اذا تأملنا هذه النقطة من جديد ، فإن الوجود في حضور واقعة المرعب المتنوعة ، اللاشعري ، القدر والموت في الحياة اليومية ، هذا الوجود مخفف بنمط الاستهلاك الصحفي . فلا تستهلك الواقعة المتنوعة بموجب طقس التراجيديا الاحتفالي ، بل على المائدة ، في المترو ، مع القهوة بالحليب . ان موتى الواقعة المتنوعة ، على الرغم من كونهم واقعيين حقاً في حين أن موتى المسرح محاكاة ، أبعد ، في نهاية المطاف ، عن القارئ من الموتى الشكسبيريين عن المشاهد . وضحايا الواقعة المتنوعة ، كضحايا التراجيديا ، اسقاطية ، أي أنها مقدمة قربانا عن المصيبة والموت . ولكن التضحية الطقسية في الأيام الكبرى شيء مختلف عن الذخيرة اليومية التي يحملها مهزومو الحياة الى الموت . فالتظهير يبدو ، فيها ، كما لو أنه هضم في اليومي ، أي أن الموضوعة التضحية « ماتوا بدلا عني » تعتدل الى (أن الآخرين هم الذين يموتون لأنا) .

وهكذا ، وعلى وجه المفارقة ، يكون التماهي مع بطل الواقعة المتنوعة أقل من التماهي مع أبطال الأفلام ، ويكون التواصل الانساني بين الانسان اليومي ووقائع عصره المتنوعة أقل منه بين هذا الانسان اليومي والسينما . إلا أن ذلك لا يمنع أن يكون الواقع المعاش ، وليس الخيالي بعد ، هو الذي يصبح ، بفعل تحول حديث ، مورد الثقافة المؤسي . ان عبارة « بالطيف » التي تثيرها حوادث السيارات والجرائم العاطفية والانتحار بالغاز هي أنين التراجيديا الدنيوية الذي لا يلوم الصدمة والظروف فقط ، بل يلوم القدر والخطية أيضا . فموتى الأحد هم الضريبة المدفوعة للعيد ، وعيد الفصح ، بحوادث السيارات المبرزة فيه ، هو ، أيضا ، موسم الحلبات الحديث .



الناس حول القرى القديمة يسقطون أو هامهم : أماكن ملعونة ، نيران ماجة ، أرواح . والليل يعج بالأشباح . أما حول المدن الصناعية الكبيرة ،

فإن الحاشية الاسقاطية مكونة من جانب حوادث الوقائع المنوعة وجرائمها . فالليالي منارة وباعثة على الاطمئنان . والأشباح الموجودة في كل مكان، نهارا وليلا ، عدلت طبيعتها : انها القرائن التي لا تحصى التي تظهر على الشاشات أو في الفيديو .

ان «مواطني العصر البورجوازي» (التعبير هو تعبير موزيل) يعيشون حياة قصر عرضها على شريطها المركزي ، على ما نقول صيغة هانز فراير المدهشة . وكل ما بقي ، فوقه وتحتة ، مشهد وحلم ، نزوع دائم الى التلصص : السياسة الكبرى ، الفعالية الابداعية ، العنف ، الحرية ، الجريمة والانفلات . وتبدو الحدة العدوانية للحواشي الهامشية متزايدة ، في حين يتزايد ، في الحاشية المركزية ، الأمن الاجتماعي ، دولة الرعاية ، الرفاهية الوادعة والرخاء . والحاجات العدوانية التي لا يجري تفعيلها في الشريط المركزي تغلذ من جانب الوقائع المنوعة في الصحف كما من جانب مغامرات الأفلام والرياضات العنيفة (اللاكمة ، الجودو) أو المسابقات . هل تثار هذه الحاجات على هذا النحو أم أنها ، على العكس من ذلك ، تهدأ وتنقى ؟ الى أي حد هناك تفريغ ، تطهير ؟ أو على العكس من ذلك ، إعادة شحن عدواني ؟ أليس هناك تراكم لأنواع الغضب الكامنة المتأهبة للاندلاع عند أول أزمة حقيقية في المجتمع ؟ أم أليس هناك ، على العكس من ذلك ، انحلال تلصصي ، تحويل خلاصي للحوافز العدوانية الى أوهاام ؟ .

أنا أعتقد ، من جهتي ، ان سلسلتي الفرضيات المتناقضتين على قدر متساو من المعقولية . فمشهد العنف يحرض ويهدئ في الوقت نفسه : انه يحرض ، جزئيا ، المراهقة التي لا يتوزع ، فيها ، الاسقاط والتماهي عقلانيا ، كما لدى الراشدين ، على البحث عن مخارج عملية لهذا العنف لاسيما في «الفرق الصغيرة» الحديثة (القمصان السود - مشاغبو الملاعب الخ . . .) ، ولكنه يهدئ في الوقت نفسه ، جزئيا ، حاجات المراهقة العدوانية . وفضلا عن ذلك ، هناك في مجتمعاتنا قطاع متنام من التفريغات امدوانية الجسدية .

انه الرياضة . بل يمكن اعتبار الرياضة ، أيضا ، المخرج المشخص الوحيد لغريزة القتال . وبصورة أوسع ، فإن حضارة للألعاب هي ، وحدها ، التي قد تستطيع تصريف الحاجة العظمى الهجومية المكبوتة الى توكيد الذات .

تبقى مسألة أكثر مركزية : ان هناك أساس عنف في الكائن البشري يسبق حضارتنا وكل حضارة ولا يمكن اختزاله نهائيا بأية وسيلة من الوسائل المعروفة ، حاليا ، في الحضارة . فالحضارة غشاء رقيق يمكن أن يتصلب ويعتوي النار المركزية دون اخمادها . ألا تشكل حضارة الرفاه الوداع ، الحياة دون أخطار ، السعادة التي تريد أن تجهل الموت ، قشرة متزايدة الصلابة فوق طاقات النوع المجنونة ؟ والجواب مزدوج هنا أيضا ، فإذا تصلب السطح ، فعليا ، وانغلق على النار المركزية ، فإن الضغط الداخلي يتضاعف . فإذا تحطمت القشرة ، فإن المسوخ ، اذ تحطم سلاسلها ، لا تعود الى الظهور على الشاشات والصحف ، بل في كل منا . ان التجارب تثبت لنا أن أحدا ليس متحضرا نهائيا : فالبورجوازي الصغير الوداع يمكن أن يصبح ، في شروط معينة ، من رجال الصاعقة النازية أو جلادا . وحرب الأمم المتمدنة تتصف ، على الأقل ، بالقدر نفسه من الكراهية والشراسة والقسوة الذي تتصف به الحروب البدائية . ان الشقافة الجماهيرية تخدرنا ، تسكرنا بالضججات والاثارات ولكنها لم تشفنا من اثاراتنا الأساسية . . انها تسليها ، تسقطها في الأفلام والوقائع المنوعة .



الفصل الثاني عشر الشبق اليومي

«معظم مستحضرات التجميل أساسها من لانولين... ولكن الدعاة التجاريين لا يتحدثون عن المزايا الواقعية لهذا المستحلب. انهم يعطونه اسما مشيرا أو مهيجا ما ويتحدثون بتعايير افتتاحية ومخادعة عن الجمال الانثوي ويعرضون شقراوات رائعات يغذين جلودهن بمرهم الجمال. ان صانعي مستحضرات التجميل، كما قال أحدهم، لا يبيعون اللانولين، بل يبيعون الأمل».

الدوس هكسلي

الشبقية غير ممكنة التصور في الاتحاد السوفيتي والصين، أي أنها مطرودة الى، خارج الصور، الى سرية ضروب السلوك الخاصة. وفي داخل المجتمع الرأسمالي، يلجم الدين اندفاعة الشبقية المدهشة (فتاة الاعلان المعرأة في الصحافة الكبرى ترندي ثيابها قبل أن تنتقل الى «لاكروا» أو «الفيغارو» بقليل). وتيار الثقافة الجماهيرية هو الذي تندفق، فيه، الشبقية. وليس الأمر، فقط، ان الأفلام والمسلسلات المصورة والمشاهد مبهرة على

نحو متزايد بالصور الشبقية ، بل أن السيقان المرفوعة والصدر المنفوخة والشعور المتموجة والشفاه نصف المنفرجة تدعونا ، يوميا ، الى استهلاك السجائر ومعجونات الأسنان والصابون والمشروبات الغازية ، أي مجموعة كاملة من السلع لانكون غايتها النهائية ، حقا ، شبقية . وباستثناء منتجات المعيشة والأدوات والمنتجات الخاضعة للشهوة الجسدية الكلية القوة الأخرى ، شهوة المعدة (على الرغم من أن صهبا جذابة تدعونا الى استهلاك نبيذ بوستيون الأصهب أو من أن راعية فاتنة تزين علب جين الكمامبير) ، فإن السلعة الحديثة هي التي تنزع الى التغلف بالجاذب الجنسي .

ذلك أنه جرى توارده مدهش ، بين الشبقية الانثوية وحركة الرأسمالية الحديثة نفسها ، يسعى الى تحريض الاستهلاك . فالمال الذي لايشبع ، أبدا ، يتوجه الى الشبق المتدني التغذية دائما من أجل تحريض الشهوة واللذة والمتعة المستدعاة والمحركة من جانب المنتجات المطروحة في السوق . وتجهد الرأسمالية ، في توسعها العمودي ، بعد أن الحقت بها مملكة الأحلام ، في تدجين الشبق (ايروس) . وهي تغوص في أعماق الحلم والليبيدو . وبالمقابل ، فإن الشبق يدخل منتصرا في الدارة الاقتصادية ويتدفق ، مزودا بالقوة الصناعية ، الى الحضارة الغربية .

ان السلع المشحونة باضافة شبقية مشحونة ، في الوقت نفسه ، باضافة اسطورية : انها شبقية خيالية ، أي مزودة بصور وخيال تندي هذه المنتجات أو تحيط بها . وهذه الشبقية الخيالية تتكيف فوق ذلك مع الشبقية المعاشة التي لا تقتصر على كونها مضاعفة للآثار السطحية ، بل هي ، أيضا ، مضاعفة للآلهامات الليبيدية .

والرأسمالية لم تختزل الحياة الانسانية الى «المادية» باستعمالها الرغبة والحلم كمقومين ووسيلتين في لعبة العرض والطلب ، بل طبعتهما ، على العكس من ذلك ، بحلمية وشبقية مبثوثتين .



ان شبقية السلعة هي ، قبل كل شيء ، اعلانية وتتصل بذلك ، مباشرة ،

بالثقافة الجماهيرية التي تضم أهم وسائل الاعلان الحديثة (الصحف، الاذاعة، التلفزيون). وبالفعل، فإن الاحتدام الشبقي يتجلى في الاعلانات أكثر بكثير مما يتجلى في السلع نفسها، أي في التحريض على الاستهلاك أكثر بكثير منه في الاستهلاك (فتاة الاعلان التي تكشف عن ساقها من أجل شوبيز غير موجودة، طبعاً، في هذا المشروب الغازي).

وليس دور حقن الشبقية في تصوير سلعة غير شبقية (الاعلانات تلصق صورة انثوية جذابة بثلاجة أو غسالة أو شراب صودا) تحريض الاستهلاك الذكوري مباشرة فقط (أو الى هذا الحد)، بل هو، أيضاً، اضفاء الصفة الجمالية، في نظر النساء، على السلعة التي سيتملكنها. انها تدخل حيز الفعل، لدى الزبونة المحتملة، سحر التماهي الأغرائي. فالسلعة تمارس لعبة المرأة المشتهاة لتكون مشتهاة من جانب النساء باللجوء الى رغبتهن بأن يكن موضع اشتهاة من جانب الرجال. وفي الوقت نفسه، تصبح فتاة الاعلان رمزاً جمالياً للصفة وتدل على ان التناج يتمتع، في ميدانه، بمزايا الجميلة الفاتنة. وهذه الصياغة لفتاة اعلانية تضاف الى الجمالية الجديدة للعرض التجاري بانسيابات ديناميكية ورزم بأوراق السوليفان وألوان فاقعة.

ومن جهة أخرى، يجري الاعلان، فيما يتعلق ببعض المنتجات، كشفاً شبه تحليلي عن الكمونات الشبقية التي يمكن أن يوقظها استهلاكها وترفع، خاصة، من هياج الأشياء المزودة، من قبل، بشحنة شبقية. وهكذا تستخدم الاندفاع الشبقية الى الحد الأقصى في المنتجات الخاصة بالبشرة وأعضاء الجسد الجنسية الثانوية، الشعر والصدر والفخذان، وكذلك المنتجات المتصلة بالنفس: الصحف، المجلات، الأفلام. ومن المؤكد أن منتجات للاغراء قد وجدت في كل الأزمان. ولكن السياق الاعلاني الجديد هو الذي كان عليه أن يحول المنتجات الصحية الى منتجات جمال واغراء. فقد كشف الاعلان الجماهيري عن الشبقية التي كانت، حتى ذلك الحين، كامنة (بل ومكبوتة) والمتصلة بالتناج الصحي النموذجي، الصابون وطبعه بالشبقية الى درجة

تحويله الى نتاج اغراء (٩ مجوم من ١٠ يستعملون صابون لو كس). واجتاز الاعلان، بسرعة الطريق الذي يمضي من النظافة الى الجمال، ومن الجمال الى الجاذب الجنسي. فقد شهدت أنواع الشامبو والمراهم ومعجونات الأسنان غائيتها الأولى مغمورة بالغائية الشبقية. فكولغيت وجيبس لا يفاضلان ضد تسوس الأسنان، بل هما يعطيان الأسنان البيضاء والنفس النقي والابتسامة الخلابة - ألف قبله. وأصبحت منتجات الريحيم، بدورها، منتجات اغراء مضيئة عنصر الجمال الى عنصر الصحة على اعتبار أنها تعطي، بعد الآن، الرشاقة للبدين فضلا عن الصحة للعليل.

ان بودليرات الحلمية والاعلانية قد جروا، الى درب الشبقية، المنتجات المكرسة للشهوة الفوهية، المتعلقة بالمذاق أو برائحة الفم (المرطبات السكاكر - السجائر) بفرقات وامتصاصات، وذلك بايقاظهم مقابلات فتاة الاعلان المفيدة.

وقد تخصصت الشبقية وانتشرت. لقد تخصصت بالمنتجات ذات الغائية الشبقية، بشكل خاص، التي يلتهم الاعلان عنها صفحات المجلات (المساحيق - الزينة - حمالات الصدر، وصفات لتقوية الثدي الخ. . .) وانتشرت في جملة الاستهلاك الخيالي. فلا يوجد، عمليا، فيلم دون عربي ولا مسلسلات مصورة دون بطلة بصدر مكشوف جذاب، ولا عدد من «فرانس سوار» دون صورة نجمة، ولا مجلة دون فتاة اعلان. والسماء، نفسها، دخلت اللعبة عندما رسمت طائرة، فوق مهرجان البندقية، أول حرفين من اسم بريجيت باردو وكنيتها على صورة نهدين.

ان روما عملاقة، بمليارات التجسيدات الخيالية، تتعري ببطء منذ عام ١٩٠٠: فالسيقان ظهرت لنا، بالتدريج، مسكرة، وانفلتت الشعور وأعيد تسريحها، واثارت خصلاتها. ومنذ عام ١٩٥٠، بدأ مشهد التعري يدور حول الصدر: فالمشهد لا يكاد أن يحتوي اندفاعه النهود الصاخبة. وتكشف لنا ومضة عابرة، أحيانا، العربي الموعود والممنوع. انه عهد المعبود الجديد، معبود

الثقافة الجماهيرية . وهو ليس الهة الديانات القديمة العارية ولا سيدة المسيحية المستورة الجسم ، بل هو المرأة نصف العارية ، ذات الخفر غير الخفر ، مولعة النار الملائمة .

لقد قيل ، ولو دوكا قال ذلك بدوره ، إن تقنيات الشبقية هذه حولت المرأة الى شيء فالمرأة - الشيء ، موضوع اللهو والمتعة والترف ، قد تكون ، نوعا ما ، ضحية صلافة الرجل المستمتعة .

ولكن عهد المرأة - الشيء هو ، بالفعل ، الوجه الآخر لعهد المرأة - الذات . وخلافا للمجالات الخلية ومشهد التعري بالمعنى الحقيقي للكلمة ، فإن الصور الشبقية لا تتوجه ، بصورة رئيسية ، الى الرجال ، بل الى النساء والرجال معا ، والى النساء بصورة رئيسية غالبا . فهذه الصور التي تجتذب الرغبة الذكرية تملي على المرأة تصرفاتها الأغرائية . انها النماذج التي تستمد منها قدراتها . فالصور الأقوى شبقية هي صور الاعلان عن منتجات الجمال التي تتوجه ، مباشرة ، الى النساء المستهلكات لتقترح عليهن اقتحامات وانتصارا . واردة الاخضاع هي التي تخضع المرأة ، من أجلها ، لمثل الأغراء الأعلى ولنماذج الأغراء الشبقية المقتنة .

وفضلا عن ذلك ، فما كان ممكنا أن تتصور أن المرأة عادت الى الوقوع في العبودية الشبقية في البرهة ، نفسها ، التي كانت تتحرر ، فيها ، في كل مكان آخر .

ان شبقية الثقافة الجماهيرية مزدوجة القيمة في حد ذاتها . انها تفترض شيئا من علاقة التوازن بين المحرمات الجنسية والاباحية التي تعترض هذه المحرمات . وهي لا تلعب دورها ، دور الاشعال الدائم ، إلا أنها تحوم حول التابو الأساسي الذي لا يستطيع أن تنتهكه . وهي تخمر لأن العري الكلي والمضاجعة الجنسية يبقيان ممنوعين في الصور ويقاسيان ضروب منع عديدة في الحياة العملية . وبين ضغط التابو (الديني - الاجتماعي - السياسي) والضغط الليبدي درجة فضلى من الشبقية ونماذج شبقية مختلفة . وتبقى شبقية الثقافة

الجماهيرية مطبوعة بأصولها الأمريكية . فهي كارتكاس مضاد للطهرانية تعاني ، على كل حال ، اللعنة الطهرانية للعضو الجنسي وتنتقم بتشويق عام لبقية الجسم . فسر الجنسية الكبير ، هذه الهوة المساوية في عمقها للجريمة والموت ، موه من جانب الثقافة الجماهيرية التي تكبت ، هنا أيضا ، الجانب الملعون .

وبمعنى ما ، ترد الشبقية الى الجنسية بتلميحاتها وكثير من الصور الشبقية بدائل رمزية للمضاجعة .

وبمعنى آخر ، تسحب الشبقية من الجنسية قوتها التركيزية بنشرها الجاذبية الجنسية على مجمل الجسم . فتشيق الوجه الذي هو ظاهرة حضارية يقابل أضعافا للجنسية التناسلية . والقبيلات والمداعبات المنتشرة على كل الجسم تخلد الشبقية الطفلية قبل الجنسية . وكل تقدم للشبقية يستجر أضعافا للتمايز الجنسي ، وضروب تقدم الجنسية المثلية مظهر لهذا الاضعاف .

ان الثقافة الجماهيرية ، بنشرها للشبقية وبعثرتها اياها في كل قطاعات الحياة اليومية ، تحدد ماكان مركزا من قبل . هل ينزع قنديل السهر الدائم الى اعادة شحن التوتر الجنسي أم الى تفريغه ؟ يبدو أن التشويق الفائق يسير جنبا الى جنب مع ضروب تقدم شبه البرود وشبه العناية .



لقد كانت شبقية القرن الثامن عشر الداعرة تستبعد النفس والحب . أما شبقية الثقافة الجماهيرية ، فتسعى الى المصالحة بين النفس وايروس (الشبق) . ففي السينما ، تكون كل من الشبقية والخيالي بالتبادل ، وسيلة وغاية ، كل منهما للآخر . وصناعة النفس وصناعة ايروس هما الصناعة نفسها . ومن الجدير بالملاحظة أن الفيلم الغربي يحاول الجمع بين محتويات الحب النقي ، الأفلاطوني والمهذب ، وحدة الشهوة الجسدية التي تلبى لدى المومس .

انه يبالغ في الاحاح ليجعل من وجه المرأة الأخت والمرأة المومس وجها واحداً . فالسينما بوتقة المزج الخارق بين النفس والشبقية . انها تصوغ شكلا جديدا لا يروس وبسيشه (الشبق والنفس) متحدتين في قبلة على الفم . وهذا يقع في نظام الأشياء : فعالم الثقافة الجماهيرية ليس عالما مجردا من الروح ، انه عالم ملتصق بالروح . وعالم الثقافة الجماهيرية ليس متروكا للجنسية الخام ، بل هو مطبوع بشبقية سطحية .

لقد أثارت الرأسمالية ، باستنادها الى مصادر الربح هذه ، بصورة متوازية ومترابطة ، النفس والشبق والحب . والشبقية تقوم برحلة مكوكية بين الأولمبيين والنجوم والسينما والصحافة والاعلان وارادة الاغراء وارادة الحب . انها تعرض على كل أنواع الاستهلاك وعلى الاستهلاك العشقي بالطبع . انها القاسم المشترك بين عالم الحب وعالم اعلاء القيم الانثوية وعالم الاستهلاك .



الفصل الثالث عشر السعادة

تعود فكرة السعادة الى أوج الحضارات الفردية . ويعمل تفتت القيم . فمنذ أن يخف الصراع من أجل ١٣٧ التقليدية والتعاليات الكبرى لصالحها البقاء والقسر أو الحاجة الأولية ، تندمج السعادة في فكرة الحياة نفسها .

ولكن دلالات السعادة تختلف حسب الحضارات . والحضارة الجماهيرية ترسم وجهها خاصا ومعتقدا للسعادة ، اسقاطيا وتماهويا معا . فالسعادة ، فيها ، اسطورة ، أي اسقاط خيالي لنماذج الهناء الأصلية . ولكنها ، في الوقت نفسه ، فكرة قوية ، سعي يعيشه ملايين الأنباع . وهذان الوجهان منفصلان عن بعضهما جذريا ، في جزء منهما ، ومترابطان جذريا في جزء آخر .

انهما منفصلان عن بعضهما في صورة البطل المغامر . فهذا الأخير لا يبلغ السعادة في النجاح النهائي (النهاية السعيدة) فقط ، بل يجدها في حياة المغامرة نفسها ، الحياة الحرة المجازفة والمبادرة . فهناك سعادة فعل لحياة معاشة في الحدة .

وسعادة الفعل هذه اسقاطية بالقياس مع الحياة القائمة والكثيبة للناس المحرومين من كل امكانيات العمل الفعال أو المسؤول . وهي ، كذلك ، متعارضة مع تصور آخر للسعادة ينمو داخل الحضارة وتحمل اليه الثقافة الجماهيرية ، في قطاعها العملي والاعلامي ، مساعدتها . فالمثل الأعلى الخيالي لحياة كلها مخاطر يتعارض مع المثل الأعلى العملي لتأمين ضد كل المخاطر . والمثل الأعلى للمنصف المتكشف يتعارض مع المثل الأعلى لرب الأسرة

الممتلئ، والمثل الأعلى للصراع يتعارض مع المثل الأعلى لمسرات الرخاء، والمثل الأعلى لحالة الطبيعة يتعارض مع المثل الأعلى للرفاهية التقنية .

وهكذا يمكن أن نثين قطبية ثنائية متنازعة - اسقاطية وتماهوية - في تصور السعادة نفسه . ولكن تسويات تنسج بين السعادتين . وهذه التسويات تظهر في الواقعية الخيالية (حيث يوجد أبطال غير مغامرين) ظهورها في حياة الأولمبيين الأقل مغامرة من حياة بطل الخيال والأكثر حرية من حياة عامة الناس . وهناك، فوق ذلك، صفات مشتركة داخل التنازع نفسه .

وأول هذه الصفات المشتركة هو أن الأمر يدور في الميتولوجيا الاسقاطية، كما في الممارسة التماهوية، حول الفرد الخاص قبل كل شيء . فحتى في حالة الشريف والمقتصين والأبطال التاريخيين، يجري التركيز على حياتهم ومشاعرهم الشخصية، على الانجاز الفردي الذي يجري من خلال أفعالهم . والتراعات التقليدية بين المصلحة الشخصية والمصلحة العامة، بين الحب والواجب، تبقى، ولكن هذه المنازعات مختزلة جدا بالقياس مع الخيالي القديم وتجبد، في معظم الحالات، حلا سعيدا لا يضحى، فيه، بالاكتمال الفردي .

وتضاف الى موضوع السعادة الشخصية الأساسية موضوع السعادة في الحب التي لا تقل عنها في صفتها الأساسية . وسوف يكون ذلك موضوع الفصل التالي . وبعبارة أخرى، ليست السعادة جماعية ولا فردية، وهي تتضمن الزوج . وهذه السمة مشتركة، كذلك، بين القطاع الاسقاطي والقطاع التماهوي .

وموضوع السعادة مرتبط، كذلك، بموضوع الحاضر . فالخاتمة السعيدة تخليد اسقاطي لبرهة الهناء التي يجبد، فيها، عناق أو زواج أو انتصار أو تحرير . وهي لا تنفتح على الاستمرار الزمني لعبارة «عاشا سعيدين وأنجبا الكثير من الأبناء» ، بل تحل، على العكس من ذلك، الماضي والمستقبل في حاضر الحدة السعيدة . وهذا الموضوع الاسقاطي يقابل، بصورة مثالية، متعة

الحاضر التي تنميتها الحضارة المعاصرة . وهذه المتعة هي متعة الرخاء والرفاه الاستهلاكيين : انها تنمو على حساب تصور للوجود الانساني يكرس ، فيه ، الانسان ، حاضره للمحافظة على قيم الماضي والاستثمار من أجل المستقبل . ويقول فروم ، في «المجتمع السليم» ، ان «الاتجاه التراكمي ترك مكانه ، في منتصف القرن العشرين ، للاتجاه المتلقي الذي تكون الغاية ، فيه ، هي التلقي ، الامتصاص» . لقد فقد المال جزءاً من صفاته التراكمية ، فلم يعد يجري التوفير من أجل الأمن (الذي تتولاه الجماعات : الدولة ، المشروعات ، شركات التأمين) ، ولا من أجل التورث . والاتجاه واضح في العمل المأجور الحديث حيث اختزل التوفير اختزالاً عظيماً ، وبالطبع في المدن الكبيرة حيث تنفق أقسام من المداخيل أكبر منها بكثير في الأرياف . والعبارة المألوفة التي تقول : «ينقصني المال لأكون سعيداً» تشير الى السعادة الحالية ، الى الرخاء والمتعة والترويح فالأمر يدور حول مال لانفاق متعي .

وكان سيسموندي قد لاحظ أن الاقتصاد الذي شهد تصاعده في القرن الماضي كان يتجه الى «انتاج أكثر السلع موضوعاً للطلب وليس أكثر السلع ضرورة» . وكون هذا الطلب قد حدد ، هو نفسه ، بالبنية الكلية للحضارة بقدر ما حدد هذه البنية لا يعدل شيئاً في المسألة التي تشغلنا : فالطلب الاستهلاكي الذي يتزايد نموه مع الانتاج السلسلي لبضائع الاستعمال الخاص هو طلب استمتاع فردي : متعة الرخاء والرفاهية ، من جهة ، واستمتاعات «الوضع» (التزين وحسن الصنيع) والمكانة من جهة أخرى .

وهكذا يتكامل موضوعاً السعادة ، الأول الذي يرجع اللحظة المثالية في الاسقاط الخيالي ، والآخر الذي يحرض متعة لكل اللحظات في الحياة المعاشة . ويمكن لهذين الموضوعين أن يتعارضا . فيمكن للفيلم والأغنية أن يشيدا بالحب والماء النقي ، بالكوخ والقلب ، وأن يقولوا أن الحب هو كل شيء وما يبقى لا شيء . ويمكن للاعلان ، على العكس من ذلك ، أن يبرهن لنا على أنه ما من سعادة ممكنة خارج الرخاء والمكانة . والسعادة الحديثة موزعة من

جانب التناوب بين أولوية الوجود التملك وتسعى ، في الوقت نفسه ، الى تجاوزها ، الى التوفيق بين الوجود وأولية التملك . ان تصور السعادة الذي هو تصور الثقافة الجماهيرية لا يمكن أن يختزل الى متعينة الرخاء . انه يحمل ، على العكس من ذلك ، أغذية مجاععات النفس الكبيرة ، إلا أنه يمكن أن يسمى استهلاكيا بأوسع معاني الكلمة ، أي أنه لا يدفع الى استهلاك المنتجات فقط ، بل الى استهلاك الحياة نفسها أيضا .

ان أكثر نداءات الحب - تواصل النفوس - حدة لاتخلع تجسدها : انها نداء لاستهلاك الحب . والسعادة الحديثة تتضمن ، في كل الأحوال ، القبول - الالتحام بالواقع الظواهري ، بعالم الحياة المعاشة الخبري . والسعادة ليست ، في كل الاسقاطات الخيالية ، حلما غير أرضي ، سعيًا وراء غبطات تأملية . فالعمل والنجاح والحب على مقدار من الدنيوية والخبرية مساو للرخاء والرفاهية .

وتطرد السعادة الخبرية ميتولوجيات ماوراء الطبيعة أو تكبتها . ولكنها تفرز ، بالضرورة ، ميتولوجيتها الخاصة المنذورة لتقنيع مناطق الظلال التي توضع ، فيها ، السعادة ، بصورة محتومة ، موضع المساءلة من جانب الشعور بالاثم والقلق والجنس والفشل والموت .

انها ميتولوجيا نشوة تمضي ، فوق ذلك ، جنباً الى جنب مع الاستخدام المتزايد الكشافة للمنشآت (الكحول وأقراص التهديئة) . ولاشك في أن شاعر القلق والاثم قد أصبحت متزايدة الانتشار في حضارة حرم ، فيها ، الفرد المجزأ من التبريرات المتعالية ولم يعد ، فيها ، مضبوطاً من جانب معايير الأجداد . وربما كانت ميتولوجيا النشوة هي نفسها ، بصورة ما ، الترياق ضد قلق الأزمنة الحديثة المبثوث . ولكنها تلعب ، أيضا ، دور ضبط أخلاقي لتبرير الرغبة واللذة الفرديتين . ان عبارة «لي الحق في أن أكون سعيداً» التي يقولها من يهجر زوجته من أجل امرأة أخرى تبرئه ، في الوقت نفسه ، من الأذى الذي أوقعه . ومحرضو الدوافع في الاعلان ، وفي مقدمتهم ارنست ديشر ،

يعلمون أنه يجب تجنب افساد الشعور بالاثم للشهوة أو اللذة: «المسألة التي تطرح علينا، الآن، هي جعل الأمريكي المتوسط يعتقد أنه يتبع الأخلاق عندما تكون له شهوات».

وربما كانت اندفاعة الشهوة، ضمن هذا المعنى، ميتولوجيا مضادة بقدر ماهي ميتولوجيا الشعور بالاثم التي يحملها كل فرد، بصورة غامضة، في ذاته والتي تجد، بصعوبة، مخارجها المطهرة في عالم الفردية الحديث، نظرا، دون شك، لاضعاف الطقوس التطهيرية، السحرية-الدينية (التوبة، الاعتراف، التضحية). ولكن هناك، فضلا عن ذلك، فعليا، ميتولوجيا نشوة في كبت الفشل والشيخوخة والتماوت والموت. فالثقافة الجماهيرية تنزع الى الالتقاء بنوى الحياة الفانية المظلمة في الطرف الاسقاطي. وهي تطرد الهذيان الجنسية والعاطفية والهزائم والتراجيديات الى هذا الطرف الذي يسمى وقائع متنوعة الذي لا يحس كل فرد نفسه، فيها، معنيا شخصيا، بل يحس نفسه محررا بصورة غامضة. انها توزع الموت والتضحية الخيالية على الكومبارس واللصوص والأعداء، ولا تنزلهما، أبدا، بالأبطال وتؤسطر المركز المماهي الذي تسود، فيه، الخاتمة السعيدة. وكذلك، فان قبيلات السينما أو الاعلان التي صبغت بالروحانية وشبقيتها السطحية نمو نداءات الجنسية المرعبة. والثقافة الجماهيرية تهرب من الفشل، هذا الوجه الثاني للحياة، بعرض السعادة الاسطورية. وهي تهرب من الشعور بالعبث والنقد الراديكالي والنفي العاطفي.

ولا تلقى ميتولوجيا الشهوة المعارضة الا في الأطراف الفنية والنقدية للثقافة الجماهيرية: ان مسرح تينيسي وليامز أو ارثر ميلر وأفلاما مثل «موت بائع متجول» أو «المغامرة الوحشية» للازلو بينيديك أو «أعطانا اليوم» لديمتريك أو «لاجزاء على الأرض» لمارتن ريت أو أفلام برغمان وانتونيوني وفيليني تضع، في مركز رؤيتها، منطقة الظل: الفشل والتراجيديا (ومن

الممكن، فضلا عن ذلك، كما سنرى فيما بعد، أن تصبح موضوعات صعوبات السعادة الهامشية، اليوم، موضوعات مركزية).



من المؤكد أن كل ثقافة تسعى إلى ضبط مسوخ العنف والجنس أو تمويهها. وكذلك تسعى كل ثقافة إلى رقي الموت، سواء أكان ذلك بضم الفرد إلى ترتيب يتجاوزه أم بوعده بعالم آخر شخصي. والثقافة الجماهيرية التي تعلي من شأن الفرد الخاص وتجهل العالم الآخر لا تستطيع إلا أن تكبت الخلفية المؤسسية أو الهاذية للحياة أو، بالطبع، للموت، وتمويهها والانتشاء بها.

الآن الموت، وهو، دائما، عبث في نظر الفرد، يكتسب عبثية إضافية في الأزمنة الحاضرة: «لا يمكن أن يكون هناك معنى للموت، بالنسبة للإنسان المتمدن، لأن حياة المتمدن الفردية مغمورة بالتقدم واللامتناهي ولأنه لا ينبغي لمثل هذه الحياة، بموجب معناها الضمني، أن يكون لها نهاية» (ماكس فيبر: نذر العالم). فالموت مكبوت، بهذه القوة، من جانب ميتولوجيا السعادة لأنه لا معنى له حقا. وكم هي قوية تلك الميتولوجيا، وكم هي هشة - ككل عقيدة. إن السعادة هي، فعلا، دين الفرد الحديث، المساوي في وهيمته لكل الأديان. وليس لهذا الدين كهنة، فهو يعمل صناعيا. إنه دين الأرض في العصر التقني، ومن هنا دينيته الظاهرة، ولكن كل الأساطير التي تسقط مجددا من السماء محتدمة... إنها تؤلف ما يمكن أن نسميه، بالتعبير الصحيح، أيديولوجية الثقافة الجماهيرية أي أيديولوجية السعادة.



ولاشك في أنه لم تحدث قط، في تاريخ البشرية، دعوة إلى السعادة في هذه الكشافة والحدة وفي هذه السذاجة والعمى في الوقت نفسه. إن السعادة، وهي لازمة حضارة، هي، أيضا، لازمة الثقافة الجماهيرية. وهذا

النموذج الأصلي الرئيسي، يحتوي، بصورة توفيقية، على الموضوعات التي فحصناها، موضوعات متناقضة، أحيانا، ومتكاملة غالبا. فالأولميون، في حدة حياتهم العاطفية وحريتهم في الحركة، بمثابة نماذج إسقاطية وتماهوية للسعادة. إلا أنهم لا يغطون كل أنواع التوق إلى السعادة. فبعضها يعبر عن نفسه فوقهم، في شخصيات الأفلام الخيالية، ملوك الحرية الفعالة، وتحتهم في السعي إلى ضمانات ضد كل الأخطار إلى ضروب أمن دولة الرخاء وإلى رفاهية ليست قوة ولا غنى، بل يسر وطمأنينة. إلا أن الموضوع الموحد المشترك الكبير هو موضوع الحياة الخاصة، الحاضر الخيري، الواقع الطواهري. والحب - هذا التواصل مع ذات أخرى غريبة عن ذات المرء، هذه الحدة العاطفية التي تنشيء السعادة -، وهو ليس «ماديا» فقط، هو، دون شك، أكثر موضوعات الثقافة الجماهيرية احتداما.



الفصل الرابع عشر الحب

أصبح الحب الموضوع الحضاري للثقافة الجماهيرية . فهذه الأخيرة تظهره في المواقف التي لا ينبغي، بصورة طبيعية، أن ينخرط فيها . فالمغامر وراعي البقر والشريف يصادفون، في الغابة العذراء والأحراج والصحراء وسهول الغرب الكبيرة، حب بطلة على وجهها مساحيق التجميل وجميلة . والصحافة، من جانبها، تستقطب الاهتمام الانساني على موضوع الحب . فكارثة فريجوس تعيدنا الى الحب مع المخطوبة الصغيرة التي كان يجب أن تتزوج في اليوم المشؤوم، وموت فوستوكوي يردنا الى حبه للسيدة البيضاء ورحلة نيكيتا خروتشوف الى باريس تذكرونا بحبه لنيئا . والحب، فيها، هو بالذات، ما ينشئ الميتولوجيا الأميرية الحديثة : حب مرغريت لتاونسند ثم لتوني، حب اليزابت لفيليب، حب ثريا وفرح ديبا، حب باولا . والحب يغذي الميتولوجيا الأولية لأمثال بريجيت باردو وجاك شاربيه وآيت فاديم وساشا ديستل وايف مونتان ومارلين مونرو وليز تايلور . والجرائم العاطفية تمثل، كالنجوم، على الصفحة الأولى، والحب يبرئ الزوجة المهجورة ويعفو عن الكهل الغيور عندما ينتقمان . وهذا الحب الذي يظهر في الأغنية والصورة والفيلم والمقابلة، الذي يصطنع ويكرر يبدو طبعيا، بديهيا . ذلك أنه الموضوع المركزي للسعادة الحديثة .

لقد كان هناك، بالطبع، ظهور حضاري للحب في غزليات الحب والقصة المهدبة، في قصة القرن السابع عشر الخيالية، في المسرح البورجوازي لبداية القرن العشرين، ولكن خاصة الثقافة الجماهيرية هي تعميم هوس الحب في كل قطاعاتها .

وهذا التعميم يجعل من الحب النموذج الأصلي المسيطر في الثقافة الجماهيرية . فتقول إحدى الشخصيات : «لنا شيئاً على الإطلاق دون الحب - أيها الحب أنا أدين لك بأجمل أيام حياتي، كل شيء سواء بالنسبة الي منذ أن نكون متحابين» . ان داليدا وبياف وبراستر وأنكا وسيناترا ودين مارتن هم يوحنا المعمدان المبشر بالنبأ الطيب للأزمة الحديثة التي تمثلها ليز تابلور وانا غاردنر وبريجيت باردو ومارلين مونرو .

ان خاصة الثقافة الجماهيرية هي استخلاص موضوعة للحب المبرر ذاتيا والمتصر في الوقت نفسه . وتبرير الحب الذاتي يرجع الى بعيد في الماضي : فغزليات الحب تقيم الحب على نفسه بانشائها الحب الحقيقي خارج الزواج وتقيم ، على هذا الحب ، الهوس المشروع لحياة كاملة ، لقد كان الحب الرومنطيقي يبرر نفسه في مبدئه الشعاري نفسه . ولكن الحب المهذب لم يكن يعجز على خرق الحاجز الجنسي . فانتصاره الروحي كان يحكم على الجسد بالهزيمة . فقد كان الحب الرومنطيقي «الركب الذي يتحطم على صخرة الحياة» . وكان الزنى البورجوازي ، بدوره ، يتحطم على صخور الزواج الأكثر ركاكة . إلا أن الحب أصبح منتصرا ، انطلاقا من الثلاثينات ، مع الخاتمة السعيدة . وقد اجتاز الحاجز الجنسي ليكتمل في وحدة للجسدين : انه يتغلب على حواجز الحياة ليكتمل في الزوجين ، واصطدامه بالزواج أقل من تأميمه له .

لم يكن الحب ، في الخيالي القديم ، باستثناء حكايات الجنيات ، يستطيع أن يتجاوز ، الانادرا ، النزاعات الأساسية التي تعارضه بالأسرة والمجتمع . وأصبح باصطدامه مأسويا بالمحرمات الكبرى ، هو نفسه ، حتمية مؤسسية تضع موضع المسألة نظام الحياة نفسه : ومسرحية «الوسيد» هي التي تظهر فيها ، بالنسبة للخيالي الغربي ، أول اشارة تهدئة : فالحب يفلت من دائرة التراجيديا الجهنمية ويستطيع أن يتغلب على منع الأب . وفيما بعد ، سوف تظهر القصة الشعبية ، كالقصة البورجوازية ، باستمرار ، تدفق الحب على كل

العقبات الاجتماعية: الزواج، الأسرة، الطبقة، العرق، الواجب، الوطن الخ... في معركة مربية قد يتحطم، فيها، الحب كما قد يخترق السدود في بعض الظروف، ولكن ذلك يتم دون أن يحدث انهيار معمم للسدود.

وكان موضوع الحب، حتى ظهور الثقافة الجماهيرية، يستنفذ في النزاع المثلث بين الزوج والعشيق والمرأة، وكانت موضوعات الحب الشعبية تجري بموجب نوع من لعبة الأوزة كان يدور الأمر، فيه، حول اجتياز عقبات وإشراك من كل الأنواع (الغنى، الفقر، المرأة الفاسدة، المغوي الكريه، الأبوان العنيدان، حوادث الحمل غير الشرعية، الغيرة، سوء التفاهم). ان الثقافة الجماهيرية قد جعلت الحب يجتاز عقبة النزاعات المؤسسية أو الميلودرامية وعقبة التبعيات دون أن تكون قد أبادت هذه الموضوعات التي مازال بعضها باقيا في المسرح والقصة البورجوازيين وبعضها الآخر في صحافة القلب، ولكنها أصبحت هامشية (بعضها يتصل، أساسا، بالمقاطع السيكلوجية للنفس البورجوازية، وبعضها الآخر يتصل بأحلام القارئ اللواتي تقل أعمارهن عن ستة عشر عاما أو أحلام أقل الطبقات الشعبية حظوة). وخلافا، أيضا، للأفلام الأمريكية اللاتينية أو الآسيوية أو السوفياتية التي اما أن يطرح، فيها، الحب مسائل داخل الزواج واما أن يتوجب عليه الخضوع للقانون والواجب، فإن السينما الغربية، وهي طليعة خيالية كثيفة، تجعل الحب يصب في البحر الحر لا كتمال الذات.

هكذا يظهر الحب في المجري الخيالي الجديد. انه ليس حب الأميرة دوكليف أو إيمما بوفاري الذي يتحطم على المؤسسات. وهو ليس الحب المندمج (في الأسرة) أو الحب المفكك الذي تكون نتيجته المحتومة الموت: تريستان وايزوت، روميو وجولييت. انه الأساس الذي أصبح ضروريا وواضحا لكل حياة شخصية.

وكان على الحب الخيالي، ليصل الى هذا الانتصار، أن يتجاوز تناقضاته الداخلية ويستبعد خمائره المفككة ويؤسّس توقعه الخاص الى

اللامتناهي بصورة جديدة . وبالفعل ، فإذا لم يعد الحب مندمجا ، أو مفككا ،
فذلك لأنه أصبح عاملاً على التكامل وقد أصبح كذلك لأنه أصبح
تركيبيا ينطوي ، في داخله ، على حوافز وقيم متناقضة .

إن التقليد الغربي للحب كان ، ككل التقاليد التاريخية دون شك ، إنما
بشكل أوضح من كل التقاليد الأخرى احتمالا ، يطرح ، منذ القرن الثالث
عشر ، التعارض بين الحب الجنسي وحب الروح . ولم يكن هذا التعارض
يفغطي ، إلا بصورة جزئية جدا ، التعارض بين الحب والزواج : فقد عمق جذور
استقطاب مزدوج بين موضوعات الروح - الشقيقة وموضوعات الامتلاك
الجسدي . ورفع من شأن الموضوعات الروحية . وعانت الموضوعات الجنسية
لعنة الخطيئة . ونلقى هذا التعارض في القصة الشعبية وفي سينما العقود
الأولى : فهناك العذراء البريئة ، من جهة ، والمرأة الفاسدة أو المغوي الكريه
من جهة أخرى . واعتبارا من الثلاثينات ، حصل انحلال لكل الموضوعات
العذرية والموضوعات غير النقية في الأخرى ، أي تراجع للحب الروحي
الخالص وكذلك للحب الجسدي لصالح نموذج تركيب للحب روحي
وجسدي معاً يرمز اليه بالقبلة على الفم ، ولصالح نموذج تركيب للعشيق
والعشيقة يفيد من مكانتي المغوية أو المغوي الشبقيتين ولكنه يفيد ، أيضاً ، من
نقاء نفس البطلة والعذراء . فالانجذاب الجنسي وتقارب النفوس يندمجان
في شعور كلي .

وليست القبلة على الفم بديلاً لاتحاد الجسدين الذي تمنعه الرقابة فقط ،
بل هي ، أيضاً ، اللقاء بين أيروس وبسيشه : فالنفس هي ، في الميتولوجيات
القديمة ، مركز الروح . ومن جهة أخرى ، فالفم هو الذي تثبت عليه الجنسية
الأولية المرتبطة بالامتصاص والتمثل . فالقبلة على الفم هي فعل استهلاك
أدمي مزدوج ، امتصاص للمادة الجسدية وتبادل للنفوس . إنه تواصل
واتصال بين بسيشه وأيروس .

وكذلك ، فإن أبطال السينما الجدد يخملون ، في ذواتهم ، الكلية

التركيبية لا يروس المتحد ببسيشه، في حين تتماوت العذراوات والمغويات،
الفرسان الحماة والمغويين القبيحين .

وفي هذا الحب التركيبي، تنزع المرأة الى أن تظهر، في الوقت نفسه،
كعشيقة ورفيقة وروح - شقيقة وامرأة - طفلة وامرأة - أم، وتنزع الرجل الى
أن يظهر كحام وهمي ضعيف وقوي . واستبعاد موضوعات الأسرة أو اشتهاه
الأقارب المحرمين في السينما الغربية يقتضي دمجها الكامن في العلاقة بين
العاشقين . وبعبارة أخرى، فان كلية الصلات العاطفية التي كانت موزعة،
سابقا، في علاقات متعددة داخل الأسرة هي التي تنزع الى التركيز في
الزوجين .

فالزوجان ينبشقان، اذن، في السينما الغربية كحاملين لجملة القيم
العاطفية: فالآباء والأبناء منفزيون من أفق الفيلم أو مخفيون بالمعنى الحقيقي
للكلمة . ونادرا ماتظهر الواجبات العامة والدولة والوطن والدين والحزب،
أو تظهر كحتميات خارجية أو مسائل يمكن للحب أن يتغلب عليها . فالفيلم
لقاء بين رجل وامرأة، وحيدتين، غريبتين عن بعضهما بعضا، ولكن ضرورة
مطلقة ستربط بينهما . والشخصية المركزية والأساسية في الحب هي
الزوجان . ولا معنى للأسرة المقبلة، أسرة الزواج التي تلمح اليها الخاتمة
السعيدة، إلا من حيث هي تكريس للزوجين . ومنذ ذلك الحين، يكون الحب
شيئا أكثر من الحب بكثير . انه الأساس النووي للحياة حسب أخلاقية الفردية
الخاصة . انه المغامرة التي تبرر الحياة . انه لقاء المرء بمصيره الخاص . فأن يحب
المرء يعني أن يكون ذاته حقا، أن يتواصل حقا مع الآخر أن يعرف الكثافة
والكمال .

وهذا الحب في «كلية» الحب الرومنطيسي، ولكن هذه الكلية قد
عقلت . فلم تعد ذلك التوق اللامتناهي الذي يصطدم بواقع العالم ليتهدم فيه
أو يهدمه : فالحاجة الى الخلود التي يحملها في ذاته لم تعد في حالة قطيعة مع
عالم كل شيء فيه عابر، بل هي تندس في الخاتمة السعيدة كصورة ميتولوجية

متكاملة ومنشئة . وبعبارة أخرى ، فإذا كان حب الثقافة الجماهيرية قد خسر حدته المفككة كالحلولية اللامحدودة للحب الرومنطيقي ، فإنه حافظ على قيمته المطلقة والجامعة . وفيلم «الشاطئ الأخير» نموذجي من هذه الوجهة . فعندما تباد البشرية بتأثيرات اشعاع ذري ، تبرهن النظرات الأخيرة المتبادلة بين آفا غاردنر و غريغوري بيك على أن الحب هو الذي يقاوم الفناء مقاومة قصوى ، الذي يتحدى نهاية الأزمنة ، الذي هو ، فعلا ، في قوة الموت . وفي هذا الفيلم الذي تطير ، فيه ، حمامة الحب فوق مياه العدم النهائي التي لا شكل لها ، يكتمل اسطوريا ، تاريخ الحب الغربي ، أي التمجيد والتقديس الأقصيان للحب الدنيوي .

والحب النووي التركيبي ، الكلي ، كما يصوره خيالي الثقافة الجماهيرية ، من طبيعة مزدوجة : فهو ميتولوجي بصورة عميقة ، وهو واقعي بصورة عميقة أيضا . انه ميتولوجي بصورة عميقة لأنه يتجاوز كل الصرعات ويخفي اشتهاء المحرمات والجنسية والموت . وهو واقعي بصورة عميقة لأنه يقابل وقائع الحب الحديث المعاشة : فحب الزوجين يتزع ، فعلا ، الى أن يصبح أساس الزواج ، والبراءة فقدت قيمتها فعلا ، واللعنة التي كانت تنصب على الجنسية خفت فعلا ، وتجري تناضحات بين الحب الروحي والحب الجسدي ، وحواجز الطبقة والعرق والأسرة تبدي مقاومة للحب آلت الى الضعف فعلا ، والحب يصبح قيمة للحياة متزايدة المركزية فعلا . فالسينما لا تنقدم ، إذن ، صورة معكوسة للحياة العشقية بقدر ماتقدم انعكاسا مثاليا لها .

وهي ، من جهة أخرى ، من طبيعة الحب الواقعي المطبوع ، بصورة عميقة ، بالخيالي نفسها : فالكائن المحبوب موضوع اسقاطات عاطفية هي نفسها اسقاطات التأليه : فالنشوة والعبادة والحارقة هي من طبيعة المشاعر الدينية نفسها ، انما على نطاق كائن فان . وطبيعة الحب المعاش نصف الخيالية تسمح بالري الدائم للخيالي من جانب الواقعي ، وللواقعي من جانب الخيالي . ويجري ذلك الى حد أمكن ، معه ، أن يقال ان الحب لم يكن ليجد لولا الأدب . ولكن أدبا كاملا لم يكن يمكن ، بالمقابل ، أن يوجد لولا الحاجة

الى الحب. فالحب هو ، اذن ، بطبيعته نفسها، نقطة اللقاء بين الخيالي والواقعي . ويزيد في تعدد تناضحات الحب والخيالي والحب الواقعي وتبادلتهما الاخصاب كون حب الثقافة الجماهيرية واقعيًا (مماها) بصورة عميقة، فعلاً، وكون الحب الواقعي ميتولوجيا (اسقاطيا) بصورة عميقة، فعلاً، وبعبارة أخرى، يستمد حب الثقافة الجماهيرية محتوياته من الحياة والحاجات الواقعية (الفردية الخاصة الحديثة) ويقدم لها نماذج.

وبالفعل، فان موضوع الحب هو الذي تمارس، من خلاله، التأثيرات المباشرة للسينما. فأنواع السلوك العشقية للأفلام هي التي تنفذ، انطلاقاً منها، سيرورات التماهي الى ضروب المحاكاة العملية. وكانت التحقيقات المنهجية الأولى لسوسيولوجيا السينما عام ١٩٣٠ («الأفلام والسلوك» لهربرت بلومر) قد بينت ان ممارسة المراهقين للحب (المغازلة التقبيل) شبه مقلدة عن تصرفات الأفلام العشقية. وتتوزع بقية التأثيرات في مستويات متعددة. فمن جهة أولى، تنمو صناعة التجميل والأغراء في ظل نظام النجوم (صناعة المساحيق، ماكس فاكور، اليزابيث اردن، اختصاصيو المكياج في هوليوود). ومن جهة أخرى، يستثير أبطال الفيلم تقليد حركاتهم ومشيهم، بل وطريقة لباسهم أيضاً (عاجلت هاتين النقطتين في الفصل المكرس للشبكية). وأخيراً، فان فكرة الضرورة المطلقة للمغامرة العشقية تفرض نفسها على الصعيد السيكلولوجي.

هكذا يجري الاتصال بين الفيلم والحياة، بين الخيالي والواقعي: فالحاجة الى الحب التي تستشعر في الحياة تجذب نماذجها ومرشديها وأمثلتها في الفيلم، وهذه الأخيرة ترتد على الحياة وتعطي الحب الحديث شكلاً. ولكن السينما ليست كل الثقافة الجماهيرية: فموضوعة الحب تسود، بصورة مختلفة، في القصص وحكايات صحافة القلب وفي بريد القلوب والوقائع المنوعة، وأخيراً في الأخبار المتصلة بالأولمبيين. إلا أن ما تجدر ملاحظته هو أن حب السينما الخيالي هو الناظم الكبير للموضوعات العشقية المتعددة.

ان صحافة القلب تسود، كما قلت، جزئيا، على المستوى الميلودرامي - الاسقاطي للسينما الصامتة والقصة الشعبية القديمة، في حين أن الصحافة الانثوية البوفارية («هي»، «ماري فرانس») لا تركز على الخيالي الواقعي فقط، بل على الممارسة الانثوية أيضا (نصائح حول الجمال والصحة والأزياء الخ. . .). والنصائح العملية (لاسيما في بريد القلوب) بوجوازية صغيرة: فمصلحة البيت والأبناء والآباء ترجح على الحب، والنصائح الفاضلة والعاقلة تجهد في اسباغ الانضباط على الغراميات المشتتة أو العاملة على تشييت الاتجاهات.

وفضلا عن ذلك، تبرز الوقائع المتنوعة تتجاوزات الحب ولاسيما الجريمة العاطفية. ونحن نشهد، دون شك، توضيح اتجاه، في الصحافة كما لدى لجان محلفي محاكم الجنايات، الى تبرئة الجريمة التي تقتربها المرأة المخدوعة أو العشيقة المهجورة عندما تمارس على الخائن (قضية شوفالييه^(١)). ولكننا نرى، أيضا، في واقع الخبر النوع، ان حقوق الحب غير معترف بها كلها: فاذا قتلت عاشقة طفلها لتستطيع اللحاق بعشيقها، فانها تصبح سافلة. وبعبارة أخرى، يتخلص الحب المخدوع من الأثم في حين يبقى الحب الخادع مذنبا دائما.

ان هذا يثبت لنا أن الثقافة الجماهيرية تطرح أولوية الحب التركيبي (الروحي والجسدي) النووي والكلي، ولكنها لا تطرح أولوية الحب المجنون. ان الخيالي السينمائي يقع في محور التصور النووي للحب نفسه، في حين تتوزع في الأطراف الغراميات الميلودرامية البالغة في لواقعيتها و«النصائح» المفرطة في تعقلها وعواطف الوقائع المتنوعة المتطرفة في جنونها.

١- قضية شهيرة في فرنسا في الخمسينات خلاصتها أن زوجة وزير صحة سابق قتلت زوجها الذي هجرها وطفلها الى عشيقة في ظروف تعمد واضحة. وقد اعترفت بجريمتها وتخطيطها للقتل ولكنها حظيت بتعاطف الصحافة والجماهير معها فبرأتها لجنة المحلفين وخرجت بها الجماهير من المحكمة بمظاهرة فرح وابتهاج (المترجم).

فجملة الثقافة الجماهيرية تؤلف منظومة معقدة تثير وتلجم، معا، مبالغات الحب لصالح الحب النووي.

ولكن تطورات حديثة تضع موضع المسألة موضوع الحب الوحيد اذا لم تسائل التصور النووي نفسه. فالاضطرابات في الحياة العشقية للأولمبيين تنزع، وهنا المفارقة، الى نزع الطابع الاسطوري عن حب السينما. فضروب عدم الاستقرار والقطيعة والطلاق لدى مثيلات مارلين كارول وريتا هايوارث واليزابيث تايلور وبريجيت باردو وثريا وفاديم إلخ... تصدع خاتمة السينما السعيدة وتفككها. والصحافة الكبرى تعكس هذا الانعدام المتزايد في الثبات الذي يقابل واقع المرحلة النهائية للحب نفسه: ذلك أن نسبة الحب تزيد مع رغبته في التوطد في المطلق: فالحب «الوحيد» يسخ، منذ أن يصبح يوميا، ويمضي المرء، من جديد، الى السعي وراء الحب الوحيد. وتعدد حدوث الحب الوحيد يصبح سرطانا داخليا للحب يجرده من الأزلية. فالأولمبيون يعيدون، اذن، ادخال الحب في واقع الزمان- وفي واقع زماننا.

ولكن هذه الاعادة للغوص بالاسطورة في الواقع لاتصل، احتمالا، الى نواة الحب نفسها، لأن الحب المطلق يولد من جديد عندما يتصدع ويتماوت، وفي هذا التعاقب لأنواع الموت والولادات الجديدة ينبثق المطلق الحقيقي المختبئ تحت هذا المطلق: وهو ليس العشيق أو العشيقة بل السعي وراء الحب.

ان هذا السعي الدون جواني، في جزء منه، والتريستاني في جزء آخر الذي يريد اجراء التوارد بين ايروس وبسيسشه يظهر الحركة المعقدة والعميقة للفردية الحديثة التي هي المحاولة اليائسة للتواصل مع الآخر- المشابه والغريب - محاولة الحصول على الاعتراف به واعترافه بالآخر، محاولة الضياع والتوطد في نظر ذات أخرى عاشقة، محاولة استعادة القيم العاطفية لاشتهاء المحرمات والأسرة والدين والغزو والرق على نطاق الزوجية، محاولة العيش الكثيف للمغامرة الخاصة الوحيدة للعالم البيروقراطي - وهو مايسمى، فعلا، في اللغة البورجوازية «مغامرة».

الفصل الخامس عشر اعلاء شأن القيم الانثوية

ان الثقافة الجماهيرية وريثة الثقافة البورجوازية التي يقل اتصالها بالرجل عن الاتصال بالمرأة المتغذية بالقصص، المشرطة من جانب حضارة تخف، فيها، أكثر وجوه الشرط الانساني قسوة (الصراع من أجل الحياة- المنافسة- العنف الجسدي)، هذه الثقافة تتوجه بصورة طبيعية الى اعلاء شأن القيم الانثوية. ففي نصف قرن، عقب وجه فتاة الغلاف، في الولايات المتحدة، وجه الرائد البيوريتاني ورجل الأعمال الديناميكي.

هل نستطيع أن نرى في ذلك انعكاسا لسمة تطّور معروفة جيدا: «تأنيث» الحضارات التي بلغت مستوى معين من الرخاء أو الثروة، هذا «الفتح» الذي هو، من قبل، «انحطاط» لأنه «ارتخاء»؟

ان الموضوعات «الذكورية» (العدوان- المغامرة- الجريمة)، في داخل الثقافة الجماهيرية، اسقاطية. أما الموضوعات «الانثوية» (الحب- البيت- الرفاهية)، فهي مماهية.

الأنه يجب أن نلاحظ أن النصيب «الذكوري» ليس محلو ما به فقط. انه يجد منافذ متزايدة وجديدة في قطاع لعبي هو قطاع الرياضة وضروب الترويح. وبالفعل، فإن الرياضة هي ميدان الذكورية الذي تعيد فتحه وتطوره الثقافة الجماهيرية. ويجب أن نحتفظ بانتباه خاص، من بين مختلف الرياضات، للجودو الذي تصبح ممارسته شعبية، دون شك، لأنه يؤلف تقنية توكيد قاطع للذات.

ويجب، دون شك، حسابان حساب، أيضا، لانتشار الصيد (بما فيه

أنواع قنصية للصيد - الصيد بالرمح - الصيد تحت المياه^(١). وعلى الرغم من أن الصيد يمارس قليلا من جانب سكان التجمعات الكبيرة ومن كونه موضوعا ثانويا في الثقافة الجماهيرية، فيجب أن لا يعد مخلفا في طريق الزوال، بل محاولة لاستعادة القيم الذكورية.

ولكن صعيد اللعب هو الذي تجري، عليه، الرياضة والصيد والجودو صيانة القيم الذكورية أو بعثها. والأمريدرور بالتأكيد حول ممارسة، ولكنها ممارسة لعبية. فالممارسة الثقافية الحقيقية تتصل بالقيم «الانثوية»، الحب، الرفاهية، الرخاء.

ان الثقافة الجماهيرية مؤنثة - مذكرة، أي أننا نجد، في الأفلام والصحافة وبرامج الاذاعة والتلفزيون، محتويات ذات أهمية مذكرة كما نجد، فيها، محتويات ذات أهمية مؤنثة - وربما كانت الرياضة تسترعي الاهتمام المذكور أكثر من المؤنث، لأنه لا توجد قطاعات مذكرة نوعية في الثقافة الجماهيرية. فمحاولة اصدار صحيفة للرجال «ادم» معزولة ومحدودة. وبالمقابل، تطور، في الصحافة الكبرى، قطاع مؤنث مستقل عملاق - من الصحف المتجهة الى صغار الفتيات حتى اسبوعيات القلب.

وقد بلغ تيراج الصحافة الانثوية، في فرنسا، عشرة ملايين نسخة اسبوعية، ترتفع الى خمسة عشر مليوناً في الاسبوع الذي تصدر فيه المجلات الشهرية. فهناك ستة ملايين للمجلات الانثوية (ماري - كلير، صدى الأزياء، هي، نساء اليوم، ماري - فرانس) وخمسة ملايين لصحافة القلب (نحن الاثنان، كونفيدانس، فستيفال) وثلاثة ملايين لمجلات الأزياء والحياكة والخياطة الخ...

وهذه الصحافة الانثوية التي انبثقت، عام ١٩٢٧، مع «كونفيدانس» تضم اليها الأدب العاطفي الرخيص وصحافة الأزياء وصحافة الخياطة محولة اياها. وهي تتميز عن الصحافة الانثوية الهزيلة التي سبقتها (جريدة

١ - بما فيه أيضا، دون شك، في صيد الفتيات، الاصطياد بتقنياته التعرضية العدوانية - المهذبة.

المرأة لريموند ماشار). فالانثوية تعقب النزعة النسائية. ويمكن أن نعود الى مقالة ميني غريغوار (مجلة «ايسبري» تموز ١٩٥٩) لتحليل موضوعات هذه الصحافة. وهذه الأخيرة هي، أساسا، القلب والأزياء والجمال والنصائح العملية، وأخيرا الثقافة (السينما، الأدب الخ...). وفي حين يحتكر «القلب» صحافة القلب وتحتكر الأزياء مجلات الأزياء، فإن المجلات الكبيرة (ماري-كلير، هي، نساء اليوم، صدى الأزياء) توازن بين هذه المركبات للانثوية الحديثة (٢٥-٤٠٪ للقلب، ٢٢-٣٠٪ للأزياء والجمال، ١٣-٣٠٪ للنصائح العملية، ٦-٨٪ لوصفات المطبخ، ١٢-٢٠٪ للثقافة). والموضوعان الكبيران للصحافة الانثوية، البيت والرخاء، من جهة، والاغراء والحب من جهة أخرى، هما، فعلا، الموضوعان الكبيران المماهيان في الثقافة الجماهيرية، ولكن الصحافة الانثوية هي التي يتصل، فيها، هذان الموضوعان اتصالا وثيقا بالحياة العملية. فالنصائح والوصفات وبترونيات الخطاطة والعناوين الجيدة، ويريد القلوب توجه فن الحياة اليومي وترشده.

وليس ميدان تدبير المنزل هو، وحده، الذي يتطور في ظل الضغط الانثوي، من خلال الأبواب العملية للصحافة الانثوية (وكذلك للصحافة المذكورة- المؤنثة)، بل كل عالم الرخاء- الرفاهية الجديد.

وبصورة موازية لذلك، يتخذ فن الأغراء أهمية متزايدة في فن الحياة الجديد، فنحن معتادون على رؤية النساء المتبهرجات الحريصات على قوامهن، الخبيرات في الزينة والأزياء الى درجة ننسى، معها، ماذا يعني هذا المظهر. ان المومس لاتفعل شيئا خلاف المبالغة بالنداء المغربي للمرأة السوية. فهذه الأخيرة تتجمل كما لو كان ذلك من أجل اثاره اشتهاه الرجل الدائم لها. وامرأة المدن الغربية الكبرى السوية هذه تبدو عاهرة في نظر نساء موسكو أو غوركي. فهولاء الأخيرات لم يدخلن (بعد) دائرة الشبقية اليومية التي أدخلتها الثقافة الجماهيرية في أخلاقنا.

ان للمرأة النموذجية التي تطورها الثقافة الجماهيرية مظهر دمية الحب .
فالإعلانات والنصائح مركزة ، بدقة شديدة ، على الصفات الجنسية الثانوية
(الشعر ، الصدر ، الفم ، العينان) وعلى الرموز الشبكية (الملابس الداخلية ،
الملابس ، الخلي) وعلى مثل أعلى للجمال الرقيق ، الرشيق ، على الورك
والردف والسيقان . والفم الدامي أبديا والوجه المبهرج طقسيا هما دعوة دائمة
الى هذا الهذيان المقدس للحب الذي تضعفه ، بالطبع ، تعددية المثير اليومية .
ومن هنا ، فوق ذلك ، انطلاقة أبدية نحو الجديد - مساحيق جديدة ،
تسريحات جديدة ، زينات جديدة - تقابل حاجة مزدوجة : حاجة إعادة الاثارة
المعزية فعلا وحاجة توكيد الذات الفردي (الاختلاف عن الآخرين) .
وهذا ما يفسر دخول الأزياء الدارة الجماهيرية . فالأزياء تنزل من قمم
الخطاطة العليا لتشمل ، سريعا ، كل رموز الأغراء وبعض رموز المكانة (أزياء
أشكال السيارات وأشكال أدوات المنزل الكهربائية الخ . .) وتهبط الأزياء من
النخب نحو الجماهير الانثوية .
وأول محركات الأزياء هي ، بالطبع ، حاجة التغيير في حالتها الخالصة
التي تولد من الملل مما سبقت رؤيته ومن جاذب الجديد . والمحرك الثاني
للأزياء هو الرغبة في الأصالة الشخصية بتوكيد علامات الانتماء الى النخبة .
ولكن هذه الحاجة الى الأصالة تتحرك منذ أن ينتشر الزي نحو عكسها :
فالفردي يصبح ، بتضاعفه ، معيارا . وهذا هو الوقت الذي تتجدد ، فيه ،
الأزياء ارسنقراطيا في حين تنتشر ديمقراطيا . والثقافة الجماهيرية تلعب هذا
الدور الرئيسي في الأزياء الحديثة : انها أداة التحويل الديمقراطي الفوري
للارستقراطية : فهي تسمح للعموم بتقليد النخبة بأسرع ما يمكن . وهي تضع
نفسها في خدمة الالتحاق التماهوي بكل الوسائل : صور موديلات الخطاطة
العليا نصائح عملية لتكييف زينة الأعوام السابقة مع الأسلوب الحديث ،
وصفات لتكييف صنع الثياب مع الخطاطة العليا الخ . . . والخطاطة العليا تقاوم
من جهتها : فهي تحيط اعداد المجموعات بالسرية وتمنع المصورين قبل التاريخ

المحدد وتلاحق المقلدين غير المرخصين . . . ولكنها تتكيف ، في الوقت الذي تقاوم فيه ، مع التيار بقدر ما تجد فيه مصلحتها : فاعلانات الصحافة الكبرى توسع دائرة تأثيرها ، والبيوتات الكبرى تجد مصلحة في أن تمهر باسمها منتجات الجملة ونصف الجملة ذات الصبغة الشبقية (جوارب ، عطورات ألخ . . .) . وهكذا تجري الثقافة الجماهيرية دياكتيكية بين التحويل الارستقراطي والتحويل الديمقراطي تقوم في كل المستويات لتقن ، في نهاية المطاف ، في الجمهور الكبير ، متع الفردية الارستقراطية المتفوقة . وتكشف الثقافة الجماهيرية ، على صعيد الأزياء النسائية ، وظيفتها الخاصة : فهي تسمح بالوصول الى النماذج «الأولمبية» الأصلية الكبيرة وتحمل مكانات الفردية العليا والأغراء . انها تسمح بالتماهي المحاكي . وهي تغذي ، في الوقت نفسه ، هوسا استهلاكيا (اللباس والحلي وأشياء المكانة) تتزايد أهميته كمحرض اقتصادي في المجتمعات الغربية .

ان البيت والرخاء والأزياء والشبقية هي القطاعات التي تكون ، فيها ، الثقافة الانثوية عملية أساسا . وبالمقابل ينتشر الخيالي في مجال القلب : القصص ، الروايات المصورة ، الروايات السينمائية ألخ . . . الا انه يجب أن نلاحظ ، هنا ، أن ثلاث مناطق ترتسم بوضوح في مملكة القلب : المنطقة الوصائية (بريد القلوب ، المسائل العاطفية ، اعلانات الزواج) أولاً ، وهي منطقة تكون ، فيها ، مرشحات الانثوية مستشارات كبيرات مثل مارسيل سيفال وفرانسواز جيرو وهيلين لازارين وسيكولوجيون بثلاث نجوم مثل اندريه موروا ودكاترة في مادة «جوليت» مثل جان دوشيه .

وهناك ، أيضا ، منطقة الواقع والواقعية المصطبغان بالرواية التي تشمل الروايات والقصص والتراجم الغرامية للشخصيات الشهيرة والأخبار المنسوجة عن حياة الأولمبيين (الدائرة الايرانية لغراميات الشاه ، دارة باكتنهام الانكلوسكسونية ودائرة بلاط بلجيكا ألخ) .

وأخيرا ، هناك منطقة الروايات المصورة والروايات السينمائية في

صحافة القلب . ونحن نلقى ، في هذه المسلسلات المصورة ، الموضوعات القديمة للقصة الشعبية في القرن التاسع عشر ، مع اليتيمات والقصور وسر الولادة وضروب سوء التفاهم المروعة والمكرة المخادعين والقلوب النقية . ويبدو النمو الخارق لصحافة القلب منذ خمسة عشر عاما (خمسة ملايين نسخة اسبوعيا) مناقضا لفرضيتنا الأساسية . ألا أنه ينبغي أن نرى أن هذه الصحافة انتشرت في أكثر الطبقات شعبية وصبيانية من الجمهور النسائي ، الطبقات التي تكيفت مع النماذج «الاسقاطية» القديمة للخيالي العشقي . وفوق ذلك ، فإن صحافة القلب في تراجع ، الآن ، بالقياس مع المجالات الكبرى (ستة ملايين نسخة) التي تسود فيها النماذج التماهوية . وهي تتطور ببطء في اتجاه الحدائث التماهوية متجهة الى أن تستبدل بأصحاب قصور المسلسلات وارسقراطيينها ورعاياتها أولبيين حديثين (أبطال الرياضة ، الطيارين - المغنيات والنجمات الخ . . .) أو مهندسين وأطباء ومديري مشروعات . وأخيرا ، فإذا كانت تغذي أحلاما مستحيلة ، فمن خلال هذه الأحلام المستحيلة تشيد بالحب كقيمة عليا للوجود .

فالصحافة الانثوية تقدم ، اذن ، العالم المصغر لقيم الثقافة الجماهيرية العملية الأساسية . توطيد الفردية الخاصة ، الرخاء الحب ، السعادة . ذلك أن هذه القيم الأساسية هي ، فعلاً ، قيم سماتها المسيطرة انثوية . وهذا العالم المصغر هو ، فوق ذلك ، أكثر نوى الثقافة الجماهيرية فعالية بتحريضها الكثيف على التقليد والاستهلاك والسلوك .

وتنمو الموضوعات الانثوية الرئيسية ، كذلك ، في جملة الثقافة الجماهيرية : فالصحافة غير الانثوية ليست ذكرية ، انها انثوية - ذكرية ، وتضم كل موضوعات الصحافة الانثوية (الأزياء ، القلب ، النصائح العملية ، الحياة المصطبغة بالروائية الخ . . .) . ولكن رجحان الأنثوية يتجلى في ظاهرة فتاة الغلاف . فيسيطر وجه امرأة على غلاف المجلات انثوية كانت أم غير انثوية .

وفتيان الغلاف نادرون في الصحافة الانثوية كما في «باري ماتش» أو «جور دو فرانس» إلخ. . . من الصحافة الانثوية.

وهناك تفسير واحد ممكن. فإذا كان وجه المرأة، لا وجه الرجل، يسود المجلة النسائية، فذلك لأن الأساسي فيها النموذج التماهوي للمرأة المغرية وليس لموضوع الاغراء. وإذا كانت المرأة تكشف الرجل في صحافة المجلات الكبرى أيضا، فذلك لأنها فيها، أيضا، ذات مماهية بالنسبة للقارئات، في حين تبدو موضوع رغبة بالنسبة للقراء. وهذا التطابق بين المرأة الذات والمرأة الموضوع يؤمن هيمنة الوجه الانثوي. إنها سيادة القيم الانثوية داخل الثقافة وليست، فقط، سيادة المرأة الذات-الموضوع. فلا يوجد نموذج تماهوي يفرض نفسه بصورة منافسة.

ولا يكفي أن نتحقق من اعلاء شأن القيم الانثوية. فيجب، أيضا، فحص النموذج الأصلي للمرأة الحديثة. إنها امرأة محررة بالتأكيد، ولكن تحررها لم يخفف من الوظائف الاغرائية والمنزلية للمرأة البورجوازية. فلا يتم تحرير المرأة بالارتقاء الاجتماعي (دخول المهن الذكورية، الحصول على الحقوق السياسية إلخ. . .) فقط، بل بالتشبيق وتحويل الأعباء المنزلية الى ضبط كهربائي منزلي أيضا.

ونموذج المرأة الحديثة يوفق بين ثلاثة مقتضيات: الاغراء، الحب، العيش المريح. وهناك، بالتأكيد، نزاع بين البيت والحب. وقد يحل الطلاق أو المغامرة الغرامية السرية التناقض أو يخفيانه.

ولكن أعجب تركيب هو ذلك الذي يجري بين الشبقية والقلب: وقد كان ناتان ليتس ومارتا ولغشتاين أول من تعرف في جيلدا التي أعادت تجسيدها، منذ ذلك الحين، نجمات كبيرات تعاقبن على الدور بعد ريتا هايوارث، على نموذج انثوي أصيل سميها «الفتاة السيئة الطيبة». إن لهذه الفتاة مظهر العاهرة أو المغوية، ولكن الفيلم يكشف لنا عن أن لها نفسا طاهرة وقلبا لا يسعى إلا وراء الحب الكبير. وبالفعل، فإن «العذراء» و «المغوية»

الكلاسيكيتين قد زالتا لصالح متحولات متنوعة للفتاة السيئة الطيبة التي ورثت التشبيق، تشبيق المغوية الكثيف ونقاء العذراء. وهذه الصورة السينمائية هي التمثيل المصعد للمرأة الحديثة: المبهرجة والمزينة على صورة دمية حب، ولكنها تسعى وراء الحب الكبير والحنان والسعادة.

وربما دار الأمر حول ثورة في ميدان الانثوية. لقد مضت الثقافة المسيحية الى أقصى حد بالتعارض بين موضوع المرأة الأم أو الأخت وموضوع الجنسية. فقد كانت العذراء المثل الأعلى للعاطفة العشقية في حين كانت المومس تجسيد الجنسية. وبالطبع فإن التلاقات السرية، الخفية، لم تتوقف بين هذين الموضوعين المتنازعين. والضعف التدريجي للمحرمات الجنسية الكبرى يجب أن يسمح بالتوفيق، الظاهر على الأقل، بينهما، تحت راية الثقافة الجماهيرية، في نموذج امرأة، كانت إما بوفاري تجسيده التعس، يركب بين فضائل العذراء ومزايا المومس.

ان ما انتصب عليه المحاولة في اطار الحياة البورجوازية الصغيرة هو المصالحة بين مرغريت وهيلين طروادة: فمرغريت التي تزيت بزى هيلين طروادة، يفضل ماكس فاكتور ومدام اكسبريس، تزين منزلها وتحضر الوجبات دون أن تكف عن الحلم بفاوست الكبير.

وفي الوقت نفسه يتأث الرجل: انه أكثر عاطفية وحنانا وضعفا. فيعقب الأب المستبد الأب «الأمي»، ويعقب الزوج - الرئيس الرفيق، ويعقب العشيق المصمم الضعيف الارادة. وعلى العكس من ذلك، يذكر لنا التحرر بعض أنواع السلوك الانثوية: فتقرير المصير السوسيولوجي الذي تحصل عليه المرأة يصبح تقريراً سيكولوجياً للمصير. وتحت المظاهر الانثوية تطفو التصرفات المستقلة والارادية.

وهنا، أيضا، أظهرت السينما الأمريكية النموذج المصعد للفتاة الذكرية - الانثوية، وناتان ليتس ومارتا ولغشتاين هما، أيضا، اللذان استخلصا

صفاتها . انهما لم يالغا في الأهمية الرمزية لمشهد «أعندك أم ليس عندك» حين تسأل لورين باكال همفري بوغارت : «هل لديك نار؟» . فمن خلال فعل التحرير التبغي الصغير هذا تفتح المرأة ممارسة الحب الخاصة بها . انها هي التي تدعو الرجل صراحة الى الحب . والسينما ضاعفت هذه المشاهد : فالمرأة تتخذ مبادرة القبلية أو عبارة «أحبك» . ويوجد نموذج للمرأة التي قررت مصيرها في السلوك العشقي اكتماله الحالي لدى بطلنة «هيروشيما حبي» . وهذا الانقلاب للأدوار التي تتولى ، فيه ، المرأة القرار والذي يبدو ، فيه ، الرجل ، بشكل طريف ، في موقع الدفاع قد استجر عددا كبيرا من الملاحظات التحليلية .

فرمما كان تقهقر الذكورية هذا عميقا .

وهكذا ، فإن الأمر لا يقتصر على كون القيم الانثوية تتجسد وتصبح اجرائية في المجتمع ، في حين تهرب القيم الذكورية الى الأحلام أو تنجز في الرياضات والألعاب ، بل أن نموذجاً للمرأة يرتسم ويفرض نفسه ، مماثلاً لالاهات اسيا الصغرى العذراوات والعاهزات ، المصحوبة بقريتها الذكر ، بعشيقها التابع . ويبقى الرجل ، هو أيضاً ، صورة مثالية ، ذكورية وحنون معا ، حامية ومحمية ، ولكنه لم يعد الصورة المسيطرة . فجنس حضارتنا مطبوع بالهورمون الانثوي . وفي نهاية مغامرة فاوست الغربي يرتفع نشيد الأزلي الانثوي .



الفصل السادس عشر الشباب

في الرهط القديم، تمتلك الشيخوخة سلطة الحكمة. والانتقال الى حالة الرشد تتم وفق طقوس تضمن موتاً حقيقياً للطفولة وولادة للرجولة. ومع تطور الحضارات تتدنى سلطة الشيوخ ويتباطأ الوصول الى الرشد. فلا وجود لقطيعة ممزقة بين الطفولة وعمر الرجال. والشرنقة الأسرية تحيط بحمايتها الدافئة تكون الفرد لزمن طويل، ووداع مملكة الأم لا يكتمل الا بالموت.

ان نموذج الرجل الذي يفرض نفسه في المجتمعات التاريخية هو الرجل الراشد. ولكن هذا الرجل ينافس، في العالم المعاصر، في برهات الأزمات، من جانب الرجل الشاب، بل من جانب الفتى. فسان جوست وروبسيير هما بطلان مراهقان، تقريبا، لأول ثورة كبيرة في الأزمنة الحديثة: ومنذ ذلك الحين، فان الأجيال الفتية هي التي كانت في مقدمة الحركات الثورية: ١٨٣٠ و ١٨٤٨، ١٨٧١ في فرنسا، ثم أكتوبر ١٩١٧ وأكتوبر البولوني وثورة ١٩٥٦ المجرية وثورة ١٩٥٤ الجزائرية الخ... وعلى العكس من ذلك، فان الرداث الرجعية الكبرى تقوم تحت راية صور أبوية، بل هرمة، مثل هندنبرغ في ألمانيا وبيتان في فرنسا.

وكل اندفاع فتوية تقابل تسارعا في التاريخ: ولكن الأساسي، بصورة أوسع، في مجتمع ذي تطور سريع، ولاسيما في حضارة ذات صيرورة متسارعة كحضارتنا، لم يعد الخبرة المتراكمة بل الالتحاق بالحركة. فتجربة القدامى تصبح ثرثرة لا معنى لها، متقادمة. و«حكمة الشيوخ» تتحول الى هراء. فلم تعد هناك حكمة.

ان جملة المجتمع مجرّوفة الى حركة انهاء حكم الشيوخ . و«تجديد شباب الملاكات» (وزراء شباب ، تقنيون شباب ، جامعيون شباب) يعبر عن حركة عامة . إن عمر الارتقاء الاجتماعي الذي يتوقف ، عنده ، التسامح المنذور لـ«الفتى» يبدأ في الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي في عمر الثلاثين ، وهذا التجديد للشباب يرتسم في فرنسا على الرغم من أن سلك الحكام الشيوخ يقاومه بعناد . وهذا الصعود العالمي للشباب في السلالم يقابل الخفض العالمي من قيمة الشيوخوخة . وليس الأمر ، فقط ، ان الشيوخوخة لم تعد خبرة فاعلة - فقدمى ١٩١٤ - ١٩١٨ لا يستطيعون أن يعلموا مقاتلي المقاومة شيئا ، وهؤلاء الآخرون ، بدورهم ، لم يعودوا مسموعي الكلمة من جانب شباب ١٩٦٠ - ولكنها لا تستطيع ، أيضا ، قبول القيم التي تفرض نفسها بصورة متزايدة : الحب ، اللعب ، الحاضر . فالشيوخوخة تصبح مايشبه أن تكون منفصلة عن المجرى الواقعي للحياة ومستبعدة منه . انها عالم المتهالكين . لقد كانت ، في السابق ، وصائبة ، وهي ، اليوم ، ما يحميه تقاعد الشيوخ .

يقابل هذا الانهاء لحكم الشيوخ ادخال لحكم الفتيان : فاذا كانت ثورة ١٧٨٩ تشير الى شروق شمس الفتوة السياسية ، فان «آلام فرير» تعلن ، منذ عام ١٧٧٧ ، شروق شمس الفتوة الثقافية . وتجري الاندفاع المزدوجة السياسية والثقافية ، معا أحيانا ، وبالتناوب أحيانا أخرى . فالرومنطيقية حركة حماسة وتحرر من السحر فتين تعقب انهيار العالم القديم وتعلن عن طموحات الانسان الجديد . . وأجرى هيغل الشاب وماركس الشاب ، من جانبهما ، الثورة العقلية للانسان الملتحق بصيرورة العالم . فالاله الأب يحتضر .

وفي فرنسا ، بعد الاستعادة البيتانية العابرة للقيم الهرمة ، كان ظهور امثال شابان - دلاس وكريغل - فالريمون وميتران وجوانفيل وهيرفيه ،

عام ١٩٤٤، على المسرح السياسي. والثقافة الجماهيرية هي التي تتجلى، فيها، بعد عودة نسبية الى شيخوخة السياسة، حركة «الموجة الجديدة» منذ عام ١٩٥٠. ويجري اعلاء لشأن الفتوة في الأدب، مع فرانسواز ساغان وفرانسواز ماليه - جوريس، والأغنية مع ألفيس بريستلي وبول آنكا وبراندلي، والرسم مع برنار بوفيه، والخياطة مع ايف سان لوران، وخاصة في السينما مع فاديم ومال وتروفو وشابرول وغودار.

بل ويمكن، أيضا، أن نتساءل عما اذا لم يصبح تعارض الأجيال، في برهة معينة، أحد التعارضات الأساسية في الحياة الاجتماعية: ألا يوجد فرق، في اللغة والموقف حيال الحياة، بين العامل الشاب والعامل المسن أكبر من الفرق بين هذا العامل الشاب والطالب، ألا يشترك هذان الأخيران في قيم الثقافة الجماهيرية الأساسية نفسها، في طموحات الشباب نفسها بالقياس مع مجمل المسنين؟



لقد شقت قصة تورغنيف «آباء وأبناء» وقصة جيد «أيتها الأسرة أنا أكرهك» سيرورة تؤدي، اليوم، الى بداية نهاية الآباء. فالأسرة الكبيرة القائمة على سلطة الأب - الرئيس تركت مكانها للبيت المحدود، القائم على الزوجين. وتحرر المرأة والارتقاء المعمم للقيم الانثوية انزلا العاهل المذكر عن عرشه. وهذا الأخير يقبل، فوق ذلك، دوره الجديد. فالآباء الجدد غير قادرين، احتمالا، على اقامة سلطة لا يؤمنون بها. فلم يعد لديهم محرمات يفرضون احترامها ولا بكارة للبنات يحافظون عليها ولا عبادة للأجداد أو للأخلاقية الأبوية ينقلونها الى الصبيان. انهم آباء «أميون»، «رفاق» ودودون. وقد قل وجوب صراع الابن مع أبيه ليصبح راشدا، ولكن عملية التماهي مع أبيه أصبحت أصعب. فهناك تماوت للصورة الأبوية.

لم يعد الأب يحدد، جذريا، عقدة الاسقاط والتماهي الشجية هذه، هذا الصراع المصنوع من التمرد والاعجاب، من رفض التقليد والتقليد، التي

كان يجري، من خلالها، تغير الطفل الى راشد. ان «أيتها الأسرة أنا اكرهك» تفقد معناها في هذا العصر الذي يقول، فيه، فاديم: «ان الصبيان والبنات لا يتخطون ضد أخلاقية آبائهم أو أخلاقية المجتمع بل يجهلون بها بكل بساطة» (الفنون، ١٢ آذار، ١٩٥٩).

ومع ذلك، وبموجب قاعدة انسانية تريد أن يثير كل تيار تياره المعاكس، يجري الاحساس بغياب الأب كفراغ - قلق - ملل . . . ولاشك في أن هناك نداء لاشعوريا موجهها الى «الأب المثالي» المستبد مع كونه انسانيا الذي افتقرت اليه الضحايا المتزايدة العدد لأب مفرط في انسانيته. وربما تعبر شعبية غابان بين الفتيان عن نداء موجه الى أب مثالي خيالي. فغابان، البطريق البورجوازي («الأسر الكبيرة») والبروليتاري (زقاق البراري)، وغابان مفوض الشرطة («ميغريه») أو رجل العصابات (لاتمسوا غريسي) هو، دائما، الفحل القديم الذي يتمتع بالقوة الحقيقية ولكنه الذي يفهم كل شيء.

والأم العاملة، الأم الصبية أبدا التي تريد أن تعيش حياتها لأطول فترة ممكنة، فقدت، بدورها، شيئا من حضورها الحصري والمحيطي بالنسبة للطفل. ولاشك، هنا أيضا، في أن الافتقار المستشعر بشكل مبهم الى أم «كلية» يفسر السعي المراهق الى تواصل، الى ايمان، الى كنيسة أو الى عشيرة. (ان تقهقر صورة الأب والأم يجري لصالح سلطات أبوية - أمية كبرى، كالأمّة التي هي حكم - أب ووطن أم والكنيسة، بل والحزب، من جهة، ولصالح نماذج الثقافة الجماهيرية، كما سنرى من جهة أخرى).

ان أبناء العصر الجديد المدللين من جانب آبائهم كما لم يدللوا قط لا يلقون في هذا الأمر، مع ذلك، صورة الأم السيادة الخائنة وصورة الأب السلطة النازمة. ان هاتين الصورتين اللتين سادت في الأديان والأساطير تتبددان في الخيالي الحديث.

لقد كانت الموضوعة الأساسية لأوديب الذي يقتل أباه ليتولى دوره ويتزوج أمه، دون شك، الانبثاق النموذجي للمسألة العميقة للإنسان الذي يعمل على اكتساب هويته الخاصة. ولكن، أما يزال هناك، اليوم، أب ملك يقتل لانتزاع سيفه منه والتماهي معه؟ والبرهة التي يدخل، فيها، الموقف الأوديبى مرحلة الانحطاط هي التي أمكن فيها، أخيراً، التعرف على التابو وكشفه وتدنيسه على يد التحليل النفسي... لقد قرع هذا الأخير أجراس السر المقدس.

لقد طبع هوس الآباء الخيالي بطابعه حتى هذه العقود الأخيرة. فالأسرة، من التراجيديا القديمة إلى القصة الشعبية، هي مكان التمزقات الوجودية (الآباء والأبناء، الحموات والأصهار، الثأر). ووجدت الميلودراما محرركاتها في سر الولادة (الطفل المهجور، المسروق) أو زوج الأم وزوجة الأب.

ولكن هذه العلاقة الخيالية بين الابن والأب، وبين الأبناء والآباء بصورة أوسع، تتبع، على طريقتها، التطور الواقعي اعتباراً من القرن السادس عشر. وفي القرنين السادس عشر - السابع عشر، افتتحت مسرحيتا «هامليت» و «لوسيد» ثغرة في الطاعة غير المشروطة للأب. فهاملت يتردد في اطاعة الاحاح الانتقامي لأبيه. وهو لا يقبل، اطلاقاً، منطق الثأر العائلي العنيد، فهو بالغ الانشغال بمسألته الخاصة. وفي هذا التردد، تتسرب الحداثة، أي الثغرة في التماهي مع الأب. ولا ينجز هاملت الفعل المماهي إلا في آخر لحظة.

ويبقى، رودريغ، في «لوسيد»، بالتأكيد، وفيا للطلب الأبوي ويكبت المطلب العشقي. إلا أنه يسمح لشيمين، بالقانون الجديد الذي يرمز إليه الملك، بأن تنسى الثأر. فالحداثة تنصر هذه المرة: فوق الأب، هناك الملك (أي الواجب الوطني)، من جهة، والحب من جهة أخرى. وسوف يصبح الحب، بالتدريج، منتصراً. وسوف تبقى، بالتأكيد،

في القرن العشرين، ميلودرامات وتراجيديات عائلية يضيع، فيها، الآباء والأبناء ويبحثون عن بعضهم بعضاً ويتمزقون ويسحق، فيها، قانون الأسرة الحب العاجز. ولكن الحب سوف يشهد الاعتراف بحقوقه السامية بصورة متزايدة. وسوف يمحي الآباء، مع صعود الثقافة الجماهيرية، حتى الاختفاء من الأفق الخيالي.

وسوف تفرض المسلسلات المصورة والأفلام الأمريكية سيادة البطل الذي لأسرة له. وهو موضوع بطولي بامتياز - فالأبطال المبتلون يتأمن آلهة وأبناء غير شرعيين لهم كيروميثوس وهرقل. ولكنه موضوع حديث من حيث أننا اذا كنا لانعرف شيئاً عن آباء الأبطال، فليس ذلك لأن هناك سراً في الولادة، بل لأنه يجري تجاهل هذا التحديد ببساطة. ان رجلاً وامرأة وحيدتين في الحياة يلتقيان أو يواجهان القدر.

ان في الثقافة الجماهيرية منطقة مركزية يزول، فيها، موضوع الآباء. وعدم رؤية الآباء هو الموضوع ذو الدلالة في السينما الأمريكية على الرغم من أن هناك قطاعات تظهر، فيها، الأسرة كموضوع مسكر (أسرة هاردي) أو فودفيلي (لن تأخذه معك) ومن أن هناك القطاع الهامشي للأب أو الأم الساقطين (موت بائع متجول، شرقي عدن، فورة الحياة).



لقد أصبح الشيخ الحكيم الشيخ البسيط المتقاعد. والرجل الناضج أصبح المتداعي. ويمحي الأب الساقط أو الصديق الذئب والمادي في الخيالي السينمائي. ان المرأة موجودة في كل مكان ولكن الأم الحانية زالت.

وتهرب النماذج التماهوية والوظائف الوصائية من الأسرة والرجل الناضج، معاً، للتحويل الى مكان آخر: فالأولمبيون البشريون وأبطال الثقافة الجماهيرية الخياليون يستولون على وظائف تؤديها، تقليدياً، الأسرة والأسلاف.

والنموذج الجديد هو الانسان الساعي الى تحقيق ذاته من خلال الحب

والرخاء والحياة الخاصة . انه الرجل والمرأة اللذان لا يريدان أن يشيخا ، اللذان يريدان أن يبقيا ، دائما ، فتيين وأن يتحابا ويستمتعا بالحاضر دائما .



وهكذا ، فإن موضوع الشباب لا يتصل بالشباب فقط بل ، أيضا ، بالذين يشيخون . ان هؤلاء لا يتهيثون للهرم ، بل يناضلون ، على العكس من ذلك ، ليبقوا شبابا .

لم تكن النجمات يتجاوزن قط ، الخامسة والعشرين ، في الثلاثينات ، ولم يكن النجوم الذكور يتجاوزون الثامنة والعشرين أو الثلاثين في ذلك الحين . وبعد هذه المرحلة ، كان الطرفان منذورين للتماوت السينمائي .

ومنذ الحرب ، تراجعت حدود العمر . فهناك ، منذ ذلك الحين ، نجوم فعالون تجاوزوا الخمسين مثل مارلين ديتريش وجوان كراوفورد وغاري كوبر وكلاارك غيبل . ولا يعني ذلك أن الشباب توقف عن أن يكون مطلبا للسينما ، بل يعني أن عمر الشيخوخة قد تراجع . فالفتى الأول يستمر ، دائما ، فتى أولا . وهؤلاء الممثلون يكبرون زمنيا ، ولكنهم يبقون ، جسدياً وسيكولوجياً ، شبابا ، أي نشيطين ومغامرين وعشاقاً في الخمسين ، وحتى في الستين يبقون فحولاً ، وسيمين ، أقوياء ، ملوحين بالشمس ، مختلفين جدا عن مغني الأوبرا المتكرشين في الستين الذين يمثلون «روميو وجوليت» .

ان غاري كوبر لم يتحول الى شيخ جميل . وهو ، في أسوأ الأحوال ، الشيخ الجميل الذي يغري الفتيات الصغيرات في عمر الزهور . لقد مات شابا .

منذ قرن ، كان تفتح امرأة عمر الثلاثين خريفا فعلا . وكان رجل الأربعين يعيش مغامرته الأخيرة تعذبه شياطين الظهر . ولكن اقضاء زمن الأفل تسارع ، فجأة ، مع صناعة تجديد الشباب . وهذه الأخيرة ، المولودة من الماكياج الهوليووي لم تعد ، فقط ، فن تمويه الكبر ، بل هي تصحح أذى السنين : فالجراحة التجميلية والتدليكات والمواد ذات الأساس الجيني

والعصارات المنشطة تصون مظاهر الشباب أو تبعثها حية، أو تمضي حتى الى تجديد شباب الأنسجة فعلا. وفي الوقت نفسه، تبقى كل العواطف التي تقابل الشباب، ولا سيما الحب، نشيطة.

وتجديد الشباب هو الذي يتحول، الآن، ديمقراطيا ضمن خط الأولمبيين: الحمامات والسونا للرجال ومعاهد التجميل للنساء. وقد ولد فن جديد هو فن التجميل. وهو ينتشر، الآن، في الأحياء والمدن الصغيرة. انه يجلب الشباب والجمال معا. وربما كان الفن يبشر بماء الشباب الذي سيعرف كيف يحولنا الى أولمبيين حقيقيين.

وفي انتظار ذلك، يحيط الثالوث الجديد- الحب والجمال والشباب- بهالة النموذج الجديد: الراشد الفتى في سن الثلاثين والأربعين والخمسين والستين، وما بعد ذلك قريبا، دون شك، حتى أبواب الموت، مع قلق الموت الذي يبرز حماء في الحاضر.



لقد خفضت قيمة الشيخوخة. والعمر الراشد يتفتن والشباب لم يعد، من جهته، الشباب حقا: انه المراهقة. فالمرحلة تبرز كطبقة عمرية في حضارة القرن العشرين.

وقد كانت المجتمعات القديمة تجري، بطقوس التأهيل، الانتقال الفجائي من الطفولة الى عمر الرجل: والمؤهل كان يتخذ مكانا في مجتمع الراشدين سواء أكان في الثانية عشرة أم الرابعة عشرة أو السادسة عشرة من عمره. واذا كانت قد وجدت، دائما، في برهة التطور الصبياني، مركبات مراهقة تقابل البلوغ أو الاندماج الاجتماعي في العالم الراشد، فان المراهقة، من حيث هي كذلك، لا تظهر إلا حين يفقد طقس التأهيل الاجتماعي مزجه الاجرائية ويتماوت أو يزول. فالمرحلة هي، فعلا، عمر السعي الفردي وراء التأهيل، الانتقال المعذب من طفولة لم تنته بعد الى نضج لم يتم، بعد، النهوض به، مرحلة قبل اجتماعية (تعلم- دراسات) وتنشئة اجتماعية (عمل

- حقوق مدنية). وتظهر الخطوط الأولى للمراهقة، في العصر القديم، مع الفتى الاثيني، وخاصة مع السيببىداس، ذلك المتزىي بالقميص الأسود التاريخي، جيمس دين الاتيكي الذي كان قد حطم، ليلا، التماثيل المقدسة واستقل السفينة الى المغامرة الصقلية. ولكن القلق المراهق يبدو غائبا عن دافنيس وكلوي، كما سيكون غائبا عن روميو وجولييت، الأطفال الذين تحابوا كراشدين (اذ يتحاب العشاق الراشدون كالأطفال).

وكذلك، فان الأميرة دوكليف امرأة عمر مراهق، وليست مراهقة. يجب أن ننتظر طفل «زواج فيغارو» والفتى فيرتر من أجل أن تتجسد شخصية جديدة حقا، مترددة، غير مستقرة، متناقضة، ليست طفلا، من جهة، وراشدا من الجهة الأخرى، بل هي تركب بين امكانيات العمرين في حالة اضطراب. ومنذ ذلك الحين، سوف تعبر المراهقة عن نفسها مباشرة وتحمل الى الشعر بعده الحديث: فشيلى ونوفاليس ورامبو يعبرون عن أسرار المراهقة. ولم يكن جوهر الحياة البشرية قط، ولم تكن حقائقها العميقة، قط، منذ (أفكار) باسكال و(اعترافات) روسو، ذلك المراهق المتأخر، مصوغة الى هذه الدرجة - مصوغة بشكل مبهم مثل كل الحقائق العميقة. ان هؤلاء المراهقين محروكون بنارهم الداخلية أو مصعوقون من جانب الحياة. ورسالتهم تكشف لنا عن أن المراهقة هي التي تتركز فيها، فعلا، كل الحقائق التي تتبعثر خلال مسيرة الانسان.

ان «الشخصية» الاجتماعية لم تبلور، بعد، في المراهقة: فالأدوار لم تتصلب، بعد، الى أقنعة على الوجوه، والمراهق يبحث عن نفسه وعن الشرط الراشد، ومن هنا يحدث تناقض أول وأساسي بين البحث عن المصادقية والبحث عن التكامل في المجتمع. ويرتبط بهذا البحث المزدوج البحث عن «الحياة الحقيقية». وكل شيء في هذا البحث محتدم: الرغبة والحماسات.

والحاجة الى الحقيقة، فيها، ملحة. و«قيم الاخلاص» تفوق «قيم

الولاء». وتعبر بريجيت باردو، بطريقتها، عن هذه الأخلاقية المراهقة: فردا على سؤال يقول: «ماهي الصفات التي تطلبينها من الرجل في الحياة؟» أجابت قائلة: «أن لا يمثل قط».

والتلمسات الأولى في العالم الراشد تجلب، بشكل متناقض، مسرات توكيد الذات (كسب المال، ممارسة الحب) وكذلك منغصات الدخول في مكنتة رتيبة (الزواج - ايجاد عمل - تسلق الدرجات) تنتهي بالتقاعد والموت. وتبطلور قيم المساءلة في المراهقة: الاشتمتزاز من العلاقات المنافقة والاصطلاحية والمحرمات أو رفضها، رفض العالم في الحدود القصوى. وما يحدث، اذ ذاك، هو الانطواء العدمي على الذات أو على الجماعة المراهقة أو التمرد - تمرد دون قضية أو تمرد يتخذ الألوان السياسية.

وحوالي منتصف القرن العشرين، اتخذت كل هذه الاتجاهات المبعثرة، الفردية، تماسكا سوسيولوجيا: فتكوّن طبقة عمرية مراهقة لا يجري في الحضارة الغربية فقط، بل على النطاق العالمي. فنحن نرى في أمريكا والاتحاد السوفياتي والسويد وبولونيا والمغرب اتجاها مشتركا لجماعات المراهقين الى تأكيد أخلاقيتها الخاصة والتباهي بلباسها (الجيتز الأزرق والقمصان والكنزات) واتباع أزيائها الخاصة والتعرف على ذاتها في أبطال، بعضهم تعرضه السينما (جيمس دين - بلموندو) والآخرين يخرجون من الوقائع المتنوعة. وفي الوقت نفسه، تتسرب حساسية مراهقة الى الثقافة الجماهيرية (أفلام الموجة الجديدة، قصص ساغان).

وتوطد جماعات الزازو والهوليغان (مشاغبي الملاعب) والقمصان السود العدمية الغاضبة التمرد، الازدراء، لاجتماعية المراهقة. ويمكن للمساءلة أن تصبح، في الطرف الأقصى الآخر، خميرة ثورية كما حدث في بولونيا والمجر (١٩٥٦) واليابان أو تركيا (١٩٦٠). والمراهقة الحالية في ضياع عميق للمعنويات بسبب الملل من البيروقراطي الذي ينضح به المجتمع الراشد، وربما أكثر من ذلك أيضا، بسبب عدم ثبات القيم الراسخة ونفاقها.

انها تحس ، بصورة قوية الى أقصى الحدود، بمسألة معنى الوجود الانساني الكبيرة . وربما كانت مطبوعة، عميقا جدا، بشعور الفناء الانتحاري الممكن للبشرية الذي ولدته القنبلة الذرية . الا أنها تجدد في الثقافة الجماهيرية أسلوبا جماليا - لعبيا يتكيف مع عدميتها توكيدا للقيم الخاصة يقابل فرديتها، والمغامرة الخيالية التي تغذي حاجتها الى المغامرة دون أن تشبعها .

وهذا ما يمكن أن يفسر كون المراهقة قد استطاعت اجراء فجوة في الثقافة الجماهيرية : فقد كان جيمس دين بطل المراهقة الأول والأسمى الذي يجسد فوران الحياة والتمرد دون قضية والحمى والكلل والتوق الى الاكتمال وفتنة المجازفة . وكان جيمس دين الذي مهرت حياته صدق موته ومهر موته صدق حياته شيلي الثقافة الجماهيرية . وجاء، في خطه، انتوني باركنز ويلموندو . ثم كان الروك اندرول مناسبة اندفاعية مراهقة جديدة على النطاق العالمي . ويوجد، منذ ذلك الحين، قطاع من الثقافة الجماهيرية لأبطال المراهقة وقيمها . وهو قطاع مضطرب نادرا ما تظهر، فيه ، هذه القيم بصورتها الخالصة لأن الثقافة الجماهيرية تخرج بها تصورها النمطي للحب، موضوعاتها المتعلقة بالخاتمة السعيدة وتمجيد النجاح . ونادرة هي الأفلام التي تُفرض، فيها، المراهقة حسها التراجيدي، كأفلام جيمس دين و«النفس الأخير» و«الجندي الصغير» (غودار) و«المتوحش» (مارلون براندو) و«باريس لنا» (ريفيت) و«السحرة الأبرياء» (واجدا) . . . والأمر هو كذلك في الأغنية : فبول أنكا وبراندالي راشدان صغيران من حجم الجيب أكثر منهما مراهقان .

ان الثقافة الجماهيرية تنزع الى دمج موضوعات المراهقة الناشئة في تناغماتها المقننة . وهي تنزع الى أن تؤسس «أولمبا لمن هم دون العشرين» فيها بروميثوسات روضوا الى غايميدات . إن الثقافة الجماهيرية تنجز تبلور الطبقة العمرية المراهقة الجديدة، وهي تقدم لها الأبطال والنماذج والأسلحة . وهي تنزع، في الوقت نفسه، الى اضعاف التثؤات واخماد الاحتمامات .

تعمل علاقات الاسقاط - التماهي بين المراهقة والثقافة الجماهيرية

بصورة أقل انتظاماً منها بالنسبة للراشدين . ففي حين يكون عالم العصابة والحرية والجريمة مهارب اسقاطية سلمية بالنسبة للراشدين ، فان هذه الموضوعات قد تصبح نماذج سلوكية بالنسبة للمراهقين : ومن هنا تأتي بعض تأثيرات الثقافة الجماهيرية ، ولا سيما السينما ، في جنوح الأحداث . ولا يتعلق هذا الأثر ، بالطبع ، بغير أقلية من المراهقين مشرطين للجنوح بتحديداتهم الأسرية أو الاجتماعية ، والثقافة الجماهيرية تقدم ، في هذا الاطار ، الأمثلة ، تعطي الأسلوب . وبصورة أوسع ، هناك قرابة بين الجماعة المراهقة قبل الاجتماعية القائمة على العلاقات العاطفية ، من جهة ، والعصابة من جهة أخرى ، قرابة بين نداء المغامرة ، ونفحة العالم الخيالي الخارجة عن القانون وضروب التوق الى الحرية والمجازفة والشعور بأن الجريمة تكريس للوجود لدى المراهق . فتصبح الثقافة الجماهيرية ، اذن ، مزدوجة القيمة حيال العمر المزدوج القيمة . . . والمراهقة هي الخميرة الحية للثقافة الجماهيرية . وهذه الأخيرة هي ، في الوقت نفسه ، حساء الثقافة والحساء الذي يغدي هذه الخميرة ويمدها .

وأخيراً ، وعلى الصعيد الأساسي ، فان التأثير العملي لموضوعات الثقافة الجماهيرية الكبيرة المماهية (الحب ، السعادة ، القيم الخاصة ، الفردية) أكثر حدة في الشباب ، العمر المرن بامتياز ، منه في كل عمر آخر . فالثقافة الجماهيرية تكيف الأجيال الجديدة مع المجتمع الحديث . وبالمقابل ، يحس الشباب ، بأشد الحدة ، بنداء الحداثة ويوجه الثقافة الجماهيرية في هذا الاتجاه . فهناك ، اذن ، تكثيف على صعيد المراهقة ، لمحتويات الثقافة الجماهيرية وتأثيراتها ، ولم تعد النماذج السائدة نماذج الأسرة^(١) أو المدرسة ، بل نماذج الصحافة والسينما . ولكن هذه النماذج تفتن بالمقابل . فهناك

١- ولكن طيف الأب وطيف الأم لم يرقيا : فكل أزمة في مجتمع «الوفرة» يثير أو انه يثير ، حتماً ، اللجوء الى الاساطير الابوية - الامية الكبيرة ، الى الزعماء الكبار ، الى الكنيسة الكبيرة او الى الحزب الكبير ، الى الأمة .

مجانسة على صعيد الخاصة الشبابية، كما هناك مجانسة على صعيد الخاصة
الانثوية.

وهكذا تفسخ الثقافة الجماهيرية قيم حكم الشيوخ وتقوي الخفض من
قيمة الشيخوخة وتعطي ارتقاء القيم الشبابية شكلا وتتمثل قسما من
الخبرات المراهقة.

ان حكمتها هي: «كونوا سعداء، كونوا عشاقا، كونوا شبابا». وهي
تسرّع، تاريخيا، صيرورة الحضارة المتسارعة في حد ذاتها. وتسهم،
سوسيولوجيا، في تجديد شباب المجتمع وتحقيق، انثروبولوجيا، قانون بولك
حول التأخر المستمر باطالتها الطفولة والفتوة لدى الراشد. وهي،
ميتافيزيكيا، احتجاج غير محدود ضد داء الشيخوخة غير القابل للعلاج.



الفصل السابع عشر الثقافة الكونية

ان الصحافة الحديثة المصورة والسينما والاذاعة والتلفزيون مزروعة ، اليوم ، في كل بلدان العالم . فنظام الاتصالات الجماهيرية نظام عالمي . وقد انتشرت الموضوعات الثقافية التي اتخذت شكلا في الولايات المتحدة والتي تؤلف ماسميته ، هنا ، الثقافة الجماهيرية في كل أفلام الأمم الغربية وصحافتها واذاعاتها وتلفزيوناتها . وهذا التوسع يمتد من ذلك أيضا . فأفلام هوليوود تنتشر في ثلثي العالم . وللمسلسلات المصورة والقصص السينمائية انتشار دولي من خلال مجموعات مثل مجموعة ((أوبرا موندي)). وعلى الرغم من الفروق العرقية ، فرض نموذج الجمال الأمريكي نفسه على اليابان بالتسريحة والبهرجة واتساع العيون واللباس وأنواع السلوك . وعلى الرغم من المحافظة الثقافية ، فرضت نماذج الفيلم الأمريكي نفسها في قطاع كامل من السينما اليابانية . وعلى الرغم من الفروق الاقتصادية ، تدخل الثقافة الجماهيرية بلدان آسيا وأفريقيا النامية . وفي الاتحاد السوفياتي ، يمر الجاز والروك اندرول من خلال ثقب الستار الحامي وتعتبر شبكات السوق السوداء الشبابية حتى سييرا . وطوعا أو كرها ، ترك موضوعة الفيلم الستاليني مكانها للقيم الخاصة ، للعب والتسلية . وهناك ماهو أفضل من ذلك : فقد افتتح الطيران الفضائي السوفياتي الأول صنع النجوم على الطريقة الأمريكية . فصورة تيتوف الحميمة مع زوجته الجميلة ودمج حياته الخاصة في الصورة المقدمة الى الجماهير تجعل من أول رائد فضاء أول أولمبي في عالم الشرق على الطريقة الغربية . ولا يمكن (بعد؟) ، بالطبع ،

أن نعلن أن التيار الروسي الجديد سيلحق بالتيار الثقافي الغربي . وماهو مؤكد هو أن غيرات الثقافة الجماهيرية تتجه نحو الاتحاد السوفياتي .

ان هناك قوة غازية خارقة في الثقافة الجماهيرية . ومن المؤكد أنه يجب حسابان حساب للمقاومات . فهناك أمم ، بكاملها ، مغلقة في وجهها ، كالصين . وفي بلدان أخرى ، يحتمي الدين والأسرة والدولة الغزو . وايدولوجيات «الانتاج أولا» تحرمها . فالثقافة الجماهيرية هي ، فعلا ، في طبيعتها ، لاقومية ، ولاحكومية ومضادة للتراكم . ومحتوياتها الأساسية هي محتويات الحاجة الخاصة العاطفية (السعادة ، الحب) أو الخيالية (المغامرات ، الحرية) أو المادية (الرخاء) . ولكن ذلك هو أيضا ، على وجه الدقة ، مايصنع قوتها الغازية . ففي كل مكان يخلق ، فيه ، النمو التقني أو الصناعي شروط حياة جديدة ، وفي كل مكان تفتت ، فيه ، الثقافات التقليدية القديمة ، تنبثق الحاجات الفردية الجديدة ، السعي وراء الرخاء والسعادة .

وتسمح حاجات الرخاء والحداثة ، بقدر ماتصبح عالمية في القرن العشرين ، بتعميم الثقافة الجماهيرية على العالم . وبالمقابل ، تعطي الثقافة الجماهيرية هذه الحاجات صفة العالمية ، أي أن انتشار الثقافة الجماهيرية لاينجم عن الصياغة العالمية لحضارة جديدة ، فقط ، بل أنه ينمي هذه الصياغة العالمية . فهي توظف الحاجات البشرية المتخلفة النمو ، والامكانية في كل مكان مع ذلك ، وتسهم في ازدهار الحضارة الجديدة .

والثقافة الجماهيرية ، بهذه الصفة ، طرف ورهان وتحديد في سيرورة الصياغة العالمية التي يسببها النمو التقني والاقتصادي .

وبالفعل ، فهي تنزع ، في كل مكان تنتشر فيه ، الى تهديم ثقافة «هنا والآن» . وهي لاتهدم كل فولكلور : انها تحل فولكلورا كوزموبوليتيا جديدا محل الفولكلورات القديمة : فتيان الغلاف وفتياته ، الروك اندرول والسامبا وسجقات الأغنية والألعاب الاذاعية والتلفزيونية الخ . . . وهذا الفولكلور الكوزموبوليتي الجديد يستجر اليه مقاطع من الفولكلورات الاقليمية

والقومية والعرقية . فهو ، في معنى ما ، تجمع فولكلورات تتحد لتكون جذعا ذا صفة عالمية : فالجاز ذو المنشأ الزنجي - الأمريكي ، والأغنية النابوليتانية ، الايقاعات المدارية (السامبا ، البايون ، التشاتشاتشا) و (ابناءبيريه) و(مصطفى) ، كل ذلك نلقاه في الحواكي الآلية لأوروبا وأمريكا وآسيا وأفريقيا وأوقيانوسيا . وفي السينما تشكل الأساطير التوراتية - المسيحية وكوكبات القبة والسيف والوسترن ومغامرات الادغال وتمردات السباهي الكنز الاسطوري الذي ليس للغلبة الهوليوودية أي البيضاء الأمريكية ، فيه ، أن تخفي عنا الاسهامات الأوربية والزنجية والهندية . وكذلك ، فإن الفولكلور الرياضي العالمي الذي ثبت قواعده في القرن الانكلوسكسوني (الركبي ، كرة القدم ، التنس ، ألعاب القوى) يعيد عقد العلاقة مع الألعاب القديمة أو التقليدية .

وفضلا عن ذلك ، فقد ظهرت أعمال توفيقية كوزموبوليتية ، حقا ، في صورتها : «ففي خدمة الروسي تولستوي ، تثير ممثلة سويدية يديرها مخرج أمريكي الغرب والهند واليابان» على حد قول مالرو ، ومنذ «أنا كارنينا» الهوليوودية التي مثلتها غاريو ، تدعم الاتجاه الى هذه السينما التوفيقية من خلال الانتاج المشترك والانتاج الكبير حيث يمثل دور «ميشيل ستروغوف» الذي يصور فيلمه في يوغسلافيا الألماني كورد جورجنس وحيث روكو الكالابري هو الفرنسي الآن ديلون .

وأخيرا ، فإن لغة لم تعد توفيقية ، بل أصبحت عالمية فيما هو مشخص مباشرة ، تنتشر ، هي الأخرى : لغة الصور : الفوتوغراف ، الأفلام ، المسلسلات المصورة ، الاعلان ، الملصقات .

ولهذه الكوزموبوليتية طبيعة مزدوجة : فهي ، من جهة أولى ، انثروبولوجية ، أي جذع مشترك بين البشر في كل الحضارات : وليس هذا الجذع المشترك لغة الصور هذه الخاصة بالسينما وصحافة المجلات والتلفزيون والاعلان فقط ، بل هو ، أيضا ، العواطف الأولية أو الأساسية ، انه قوة

تخريص السيرورات الاسقاطية والتماهوية التي تعيد تكوين «هذه العقلية الاسطورية والمشخصة» التي يتحدث عنها فندريس . وأنا أورد العبارة الكاملة التي غالبا ما يذكر بها ج . كوهين - سيا : «ألن تصبح هذه العقلية السحرية والمشخصة التي استبعدتها ، تقريبا ، لغاتنا الكبرى المشتركة على ما يكفي من القوة لتعيد صنع لغاتنا على صورتها وتفرض عاداتها؟» .

وبالفعل ، فإن الثقافة الجماهيرية تتوجه بنذاتها الى الاستعدادات العاطفية لانسان عالمي وهمي قريب من الطفل والبدائي ولكنه حاضر ، دائما ، في «الانسان الصانع» الحديث . وأحد أسس كوزموبوليتية الثقافة الجماهيرية هو ، فعلا ، عالمية سيرورات «الجدع القديم» للدماغ البشري وعالمية الانسان الخيالي .

وعالمية الثقافة الجماهيرية هي ، أيضا ، وفي الوقت نفسه ، اعلاء لشأن نموذج للانسان الحديث يتعمم عالميا ، الانسان الذي يتوق الى حياة أفضل ، الانسان الذي يسعى الى سعادته الشخصية ويوطد قيم الحضارة الجديدة . والثقافة الجماهيرية توحد ، بصورة حميمة ، بين هذين العالمين ، عالمي العاطفية الأولية وعالمي الحداثة . وهذان العالميان يستندان الى بعضهما بعضا وتدعم ، في هذه الحركة المزدوجة ، قوة الانتشار العالمي للثقافة الجماهيرية . وعلى هذا النحو دخلت اسيا وافريقيا وطورت ، فيهما ، حاجات تطورت ، من قبل ، في الساحة الغربية . فالثقافة الجماهيرية تحمل نماذج ثقافية في كل الميادين - العلاقات العشقية ، الجمال ، اللباس ، الاغراء ، الشبقية ، فن الحياة ، المسكن - نماذج عاطفية وعملية للشخصية ، وهذه الأخيرة تتكيف لأنها الوجه الثقافي لدفعة الحضارة التقنية الكبرى العاملة على التعميم العالمي ولأنها تبدو مبشرة بأمن مباشر .

ويمكن أن نتساءل حول مايلي : ان التحويلات الاقتصادية ، ولاسيما النهوض الصناعي ، هي التي حولت العقليات في المجتمعات الغربية . أما في العالم الثالث ، فتبدأ الصناعة الفائقة الخفة ، صناعة الاتصالات (الاذاعة

والسينما بالدرجة الأولى) في الثورة بالعقليات حتى قبل أن يتحول المجتمع . لقد انتشر التعليم في البلدان الغربية قبل الثقافة السمعية - البصرية . أما في العالم الثالث ، فإن السيرورة مقلوبة غالبا . فالثقافة السمعية - البصرية تنتشر في مناطق شاسعة مازالت أمية .

وقبل أن تنقلب البنى التحتية للمجتمعات التقليدية ، تلعب الديناميكية العالمية للاتصالات من كل الأنواع (منذ النقل البحري والجوي حتى الاتصالات اللاسلكية ، مروراً بالاذاعة والصحافة والسينما) الدور المحرك . وقد ألح نافيل ولوفيفر ، كل منهما بطريقته ، على الدور المتزايد الأهمية للشبكات - وهي جملة عصبية كونية حقيقية في طريق النمو الفائق السرعة وتحكم النمو الاجمالي . «سيسيطر عالم الاتصالات على عالم الانتاجات كمجتمع يسيطر على المجتمع» (نافيل^(١)) .

والواقع هو أنه لا يوجد منافس حقيقي للثقافة الجماهيرية في ميدانها . فأعداؤها هم الأنظمة التي تريد - مؤقنا - اخضاع الاستهلاك للانتاج ، كالنظام الصيني . وهي تصطدم بالأنظمة والايديولوجيات التي ترفض أن ترى الغائبة الانسانية في الفردية أو في حياة أرضية . انها تنفّر فلسفات القلق والتكشف وتناقض الشيوعية . ولكن الأخلاق الاشتراكية أو الشيوعية لم تستطع حقا ، في أي مكان ، أن تتوضع كأخلاق معاشة في الحياة اليومية . فالشيوعية بنيت فوقية ايديولوجية تغطي ، في البلدان التي تسمى نفسها شيوعية ، العلاقات الاجتماعية الواقعية كما يغطي الحب المسيحي ، في دولة دينية ، علاقات اجتماعية كلبية . فالأخوة الانسانية ومحبّة الآخر والشراكة ، وباختصار تجاوز الأنانية وتفتح الحياة الشخصية في الحياة الجمعية ليست ، بعد ، سوى أساطير . والثقافة الوحيدة ، على مستوى الوقائع الحالية ، هي الثقافة الجماهيرية . وهي حية وغازية لأنها تقابل الواقع الحالي (بما فيه حاجات

١ - نحو الائمة الاجتماعية (المجلة الفرنسية للسوسيولوجيا - تموز - ايلول - ١٩٦٠ ، ص ٢٧٥ - ٢٨٥) .

الواقع الخيالية). وهي كوزموبوليتية لأنها تقع على مستوى الصياغة العالمية الحالية. وأنه لمن الخطأ والإغراب في الاسطورة أن لا نرى في الثقافة الجماهيرية سوى تفضيل وأفيون يحقن بها الانسانية، من الخارج، رأس المال الكبير.

وفي الواقع، وانها لمفارقة، فان الثقافة الجماهيرية تسهم في نسف السيطرة البورجوازية والأرجحية الأمريكية في البرهة نفسها التي تبدو، فيها، حاملة الى النصر قيم التأمرك أو الفردية البورجوازية في العالم.

ان سيرورات نحو البورجوازية، كطبقة مهيمنة، في البلدان الأمريكية اللاتينية والآسيوية والأفريقية ضعيفة ضعفا عميقا. فلم تستطع طبقة متوسطة واسعة يمكن لهذه البورجوازية أن تستند اليها النمو بعد. والجماهير الشعبية موجهة أو مدعومة من جانب قوى عظمى (كالاتحاد السوفياتي والصين) لا تقدم نماذج تنظيم تكتيكية استراتيجية، أساطير موجهة. وهناك استثمارات منجمية أو صناعية كبيرة في أيدي رأس المال الدولي، ولا تتوصل البورجوازيات الوطنية الى التوطد بصورة سائدة لحيال الجماهير ولا حيال الاحتكارات الكبرى. ولا أريد أن أدخل في التحليل. فالأساسي هو أنه يجب علينا، بعد أن طرحنا مسألة الوهن السوسيولوجي لبورجوازية العالم المتخلف أو النامي وطبقاته المتوسطة، أن نلاحظ أن الثقافة الجماهيرية تزيد هذا الوهن بفرضها، من الداخل، البنى العقلية التي كانت قد ضمنت القوة الغازية للطبقات المتوسطة والبورجوازيات الغربية. فقد حققت هذه الأخيرة نحوها التاريخي تحت راية أخلاقية للمشروع، للتلاحم الأسري، للاستثمار الخاص المرتبط، هو نفسه، بأخلاق عدم استمتاع فوري (البيوريتانية البورجوازية التي صورها ماكس فيبر بصورة مثالية). الآن نماذج الاستمتاع لفوري والترويح والرفاهية والرخاء نماذج الفردية الخاصة، الاستهلاك، تصبح النماذج الكبرى للطبقات المتوسطة والبورجوازية. وهذه الطبقات تبدو، من الآن فصاعدا، وكأنها مقتلعة الجذور تاريخيا واجتماعيا وقوميا.

ان شطراً كبيراً من المثقفين يعاني من هذا الضياع للجذور ومن هذا

الوهن . وهم يسعون الى الخلاص في الشعب ويمضون ، على الصعيد الفني ، نحو اكتشاف المنابع الأصلية الفولكلورية (الشعبيون أو الشعبويون الجدد في أمريكا اللاتينية مع أماردو أوسترياس) . وهؤلاء المثقفون سيؤلفون ، على الصعيد السياسي ، اطر حركة معادية للامبريالية ، معادية للرأسمالية ، معادية لأمريكا الشمالية .

والثقافة الجماهيرية هي ، بالنسبة للطبقات المتوسطة والبورجوازية في العالم الثالث ، أفيون سوسيولوجي ، ان صح هذا القول ، وذلك باسهامها في اضعافها وتغايرها .

وفضلا عن ذلك ، فهي بمثابة كحول الجماهير الشعبية . فهي ، قبل كل شيء ، تدمر القيم التقليدية والنماذج الموروثة بصورة أكثر جذرية وكثافة من كل الدعايات السياسية . وهي تغذي ، دون شك ، أحلاما اسقاطية ، ولكنها تحول ، في الوقت نفسه ، بعض الأحلام الاسقاطية الى طموحات . فالتوق الى الرخاء ، الى الحياة الفردية يتخذ شكلا ، في وقت واحد ، مع السخط والمطلب والتمرد . ويسبب الاستهلاك الخيالي تزايدا في الطلب الاستهلاكي الواقعي ، ولكن الطلب الذي يتضخم في الطبقات الشعبية يبقى محجوزا في حين تندفع الطبقات الميسورة الى الاستهلاك . ويمكن لهذا التوتر بين الطلب الكبير ، من جهة ، والواقع الذي لا يقدم شيئا تقريبا ، من جهة أخرى ، أن يتجمد في نوع من التخشب المشهدي ، كما لدى فلاحي الابرور السيئي التغذية الذين يمضون ، كل مساء ، الى السينما للهرب وهميا من الحياة .

ومن المؤكد أن الثقافة الجماهيرية تغذي الأحلام بحياة على الطريقة الأمريكية في قسم كبير من الشبيبة الشعبية المدنية . لأنه ليس لهذه الأحلام من مناقذ مالم تكن في بضعة أنواع من المحاكاة (ارتداء القميص ، الكوكا كولا ، الروك اندرول) .

وبالفعل ، فان الأحزاب السياسية الموالية لأمريكا لاتستطيع الافادة من هذا العنصر المناسب لأمركة الحياة . وبالمقابل والمفارقة ظاهرة فقط ، فان الحركات الثورية المعادية لأمريكا هي التي تستخدم ، سابحة ضد التيارات

السطحية، التيار العميق الذي تثيره الثقافة الجماهيرية. وبالفعل، فإن هذه الحركات الثورية ترفع علم الرخاء والاستهلاك وأمن الاستخدام والتحرر الفردي والجماعي. وفي هذا السياق، تستطيع الأحزاب الشيوعية أن تصبح المستفيدة الحقيقية من تأثير الثقافة الجماهيرية التي تفكك القيم التقليدية وتخلق حاجات جديدة.

ولكن هذه الحاجات الجديدة لن تلبى من جانب أنظمة الجهاز المسماة الشيوعية. وعلى العكس من ذلك، فإن الجهاز سيعجل في التصنيع، أي سيزيد تراكم رأس المال للإنتاج وليس التوزيع (الذي يكون، فوق ذلك غير كاف) من أجل الاستهلاك.

وهكذا سيستخدم نظام الجهاز وسائل قهر كثيفة ليخلق المطالبة الاستهلاكية (نظام بوليسي، إلغاء حق الاضراب، إلغاء الأحزاب السياسية، تجنيد النقابية). ولهذا السبب، سيكف النظام غير القادر على تلبية الحاجات المباشرة للجماهير عن الافادة من تأييدها إلا إذا نجح في اقناعها بأن الامبريالية الأجنبية هي المسؤول الوحيد عن ضروب الحرمان. ولكن هذا لن يستطيع، كذلك، أن يدوم أكثر من برهة. فالطموحات الجديدة والحاجات الجديدة ستواصل التخمر و سيزيد تخمرها بقدر ماسيتوجه النظام، عاجلا أو آجلا، نحو تنمية الاستهلاك كما في الاتحاد السوفياتي بعد العصر الستاليني.

وهذا يعني أن الثقافة الجماهيرية ترجع، في العالم الثالث، تضليلا مزدوجا، تضليل القيم الغربية وتضليل تحقيق الحاجات المباشرة من جانب الجهاز المسمى شيوعيا. وهذا يعني، أيضا، أن الثقافة الجماهيرية، بعد ترجيحها في مرحلة أولى للنمو السياسي المعادي لأمريكا وللبورجوازية والرأسمالية، سترجع ترجيحها عميقا، في مرحلة ثانية، نحو قيم الفردية ونماذجها، قيم الفردية والرخاء والاستهلاك. ولن يستطيع السماح بوضع حد لهذه السيرورة التي ستشهد في نهايتها انتصار الأمركة ونكسة أمريكا سوى كارثة معمة أو حرب عالمية جديدة، أي اضطراب عميق في السيرورة الكونية (وهو أمر غير مستبعد).

الفصل الثامن عشر

روح الزمان

المسألة

تطرح الثقافة الجماهيرية مسألة أساسية . وهي ليست مسألة قيمتها الفنية : فمقابلة ديوسي بأرومسترونغ غير كافية ، مضحكة . وهي ليست مسألة قيمتها الانسانية : فمقابلة مونتين بدين مارتن وسقراط بجيري لويس حمرة .

وهي ليست مسألة الضياع ، وهي كلمة تفقد كل معنى اذا اتصلت بكل ماهو خيال وحلم وتسلية ، لأن الضياع يكون ، وسيبقى ، اذذاك ، ضروريا للكائن البشري وليس متوحدا معه فقط ، وهي كلمة تفقد كل معنى اذا لم تتصل إلا بجمال الرأسمالية على اعتبار أن الحياة اليومية تعاني ، في كل مكان ، ضياعات اقتصادية وسياسية وايدولوجية وثقافية ، وكلمة تفقد كل معنى ، أخيرا ، اذا لم تتأمل إلا الثقافة الجماهيرية وليس أساسها .

وكما أن ماركس رد نقد الأسرة المقدسة الى نقد الأسرة الدنيوية ، كذلك فان نقد الميتولوجيا الأولمبية يجب أن يرد الى تلبد الدهن الصناعي . لأنه اذا رأينا أن هذا النقد لا يمكن أن يختزل الى نقد الرأسمالية لأنها ، وهي المولودة من النمو الرأسمالي مؤكدا ، تستجيب لوقائع أكثر تعقيدا أو عمقا ، كما يتبين من الجاذب الذي مارسه في الاتحاد السوفيتي والديمقراطيات الشعبية ، فالبقد يفتح على مسألة متعددة الأبعاد وكلية : مسألة المجري الذي تتخذ الحياة في أكثر المجالات التقنية - الصناعية - الاستهلاكية في الكرة الأرضية تقدما والذي ستتخذ بالضرورة في كل مجتمع استهلاكي مهما تكن ايدولوجيته الرسمية .

ميتولوجيا الأرض

الثقافة الجماهيرية جنين ديانة خلاص أرضي، ولكنها تفتقر الى وعد الخلود والمقدس والالهي من أجل أن تكتمل في ديانة .

ان القيم الفردية التي تشيد بها - الحب، السعادة، تحقيق الذات - ركيكة وقابلة للفناء. فالفرد الأرضي والفاني، أساس الثقافة الجماهيرية، هو نفسه أكثر الأشياء ركافة وقابلية للفناء. وهذه الثقافة منخرطة في التاريخ المتحرك، وإيقاعه هو إيقاع الحالية، ونمط مشاركتها لعبي - جمالي، ونمطها الاستهلاكي دنيوي وعلاقتها بالعالم واقعية .

ولذلك، فإن أولمبي الثقافة الجماهيرية ليسوا آلهة حقيقيين، وأبطال الخيالي أنفسهم فانون مثلنا. ونمو الأساطير ضامر فيها. فلا توجد اسطورة لخلق العالم ولا نظرية في نشوء الكون ولا رؤيا ولا ألواح للشريعة. والصراع القديم بين الخير والشر يجري، فيها بحرارة، ولكن دون مازدا واهريمان، الاله والشیطان. والقدر والعناية الالهية موجودان، فيها، دائما، ولكنهما قوتان سريتان وليسا حضورين مشخصين. .

ان تناقض الثقافة الجماهيرية - حيويتها وضعفها - هو في كونها تغذي وتنمي سيرورات دينية حول أكثر الأمور دنيوية وسيرورات ميتولوجية حول أكثر الأمور خبرية. وتنمي، بصورة معكوسة، سيرورات خبرية ودنيوية حول الفكرة الأم للديانات الحديثة: الخلاص الفردي .

ولذلك، فإن الثقافة الجماهيرية تنشر ميتولوجيا فرد القرن العشرين على الرغم من ركاكتها المؤسسية ومن عجزها عن التحقق في ديانة سلام أرضي والواقعية الضرورية لها، من جهة أخرى، وأساسها البائس والفاني. وعلى العكس من ذلك، تبقى دنيوية وواقعية على الرغم من هذه الميتولوجيا .

ان الثقافة الجماهيرية التي لا تستطيع التبلور حقا في ديانة للحياة الخاصة لا تستطيع، كذلك، أن تؤثر خارج الحياة الخاصة. وكما أنها لا تستطيع

التأسس في ديانة ، كذلك لا تستطيع الاستناد الى السلطة الزمنية والتصرف بجهاز قسري . فلا يمكن لها أن تتصرف بمدرسة أو حزب أو جيش أو دولة . وهي لا تستند الى غير السوق والاستهلاك والليبيدية . وليس لها آيات ، مالم تكن صور فتيات الاعلان والنجوم ، كما ليس لها طقوس وعبادات ، مالم تكن تواقيع الأوتوغراف وهتافات الجمهور .

وتتمتع امبريالية الثقافة الجماهيرية بكل القوة الحديثة للخاص والديوي ، ولكنها تعاني كل نواقصها . وهي ، بعد ، بالفعل ، تجرد الأسرة والمدرسة والوطن ، جزئيا ، من دورها التكويني بقدر ماتلقى نماذج الأب والمربي والعظماء المنافسة المظفرة لنماذج الثقافة الجديدة . انها تنتزع ، فعليا ، من الخلاص الديني قسما من جوهره باقتراحها امكانية السعادة الواقعية ، ولكن لهذه الامبريالية حواجزها وحدودها . فالدول والأديان تحتوي ، برقابتها ، لبيدو كان من شأنه ، بصورة طبيعية ، أن يكون متفلتا . والدين والدولة والأمة والحزب تعيش ، بشكل خاص ، حقائق انسانية تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تنضجها جزئيا ، ولكنها لا تستطيع أن تستوعبها . فالديانة تملك مراعي السماء ، وقوتها ترتفع الى حيث تنحل الثقافة الجماهيرية : الى أبواب القلق والموت . وتقوم الدول والأمم والأحزاب على اسهامات جمعية أو على بنى اجتماعية تجهلها الثقافة الجماهيرية .

ولذلك ، لا تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تغرق الدين أو الدولة أو أن تفسخهما على الرغم من أنها تستولي على مجال نشاطها بحث الثقافات الأخرى أو اقصائها .

المليء والأجوف

ان قسما من التعامل الكبير بين الانسان وأقرانه ، التعامل الذي يتكون ، من خلاله ، شعوره الفردي وشخصيته في الوقت نفسه الذي تقوم ، فيه ، علاقات تعويضية مع الخيالي ، يجري عبر الثقافة الجماهيرية .

فالنرج بين الخيالي والواقعي أكثر حميمية في الثقافة الجماهيرية منه في

الأساطير الدينية أو الجنية، فلا يسقط الخيالي نفسه على السماء، بل يثبت على الأرض. والآلهة- النجوم والأولمبيون- والشياطين- المجرمون والقتلة- هم بيننا، من صنعنا، فانون مثلنا. فالثقافة الجماهيرية واقعية.

وهذا التقارب بين القطب الواقعي والقطب الخيالي يسمح بتحليلات مستمرة. وما يصنع أصالة الثقافة الجماهيرية وخصوصيتها هو اتجاه قسم من الاستهلاك الخيالي، عن طريق سيرورات التماهي، الى منجزات. وهذا النمو للاستهلاك الخيالي، في المجتمعات الغربية، يسبب تزايداً في الطلب الواقعي للحاجات الواقعية (وهي، نفسها، متزايدة التشرب بالخيالي، كحاجات المستوى والترف والمكانة). ويتمحور النمو الاقتصادي في اتجاه كان من شأنه أن يبدو غير قابل للتصديق منذ قرن: تحقيق الخيالي. وهناك ما هو أكثر من ذلك أيضاً: فالحياة نفسها، الى حد متوسط وبين عتبتين متغيرتين على الأقل، هي التي تستهلك أكثر من ذي قبل بتأثير الثقافة الجماهيرية. والاسهامات الخيالية والاسهامات في الحياة الواقعية لا تتنافى فيما بينها، بل تتبادل التغذية. فشباب السينما والاذاعة والمجلات «الفعالون» هم، أيضاً، الأنشط في حياتهم الشخصية وعلاقاتهم الرفاقية.

ولكن الحياة لا تستطيع استهلاك كل شيء، والمجتمع الاستهلاكي لا يستطيع، ولن يستطيع، اعطاء كل شيء. انه يأخذ حتى حين يعطي. وهو لا يستطيع أن يعطي، في وقت واحد، الأمن والمجازفة، يأخذ المغامرة عندما يعطي الأمان المنزلي، يأخذ الجسد عندما يعطي الصورة. فالثقافة الجماهيرية تعطي، خيالياً، كل ما لا يمكن استهلاكه عملياً. وهي، على هذا النحو، مغامرة حياة دون مغامرات، املاق الحياة الرخية، رخاء الحياة المملقة، جريمة أب الأسرة المحترم، نبل الأشخاص المجردين من النبل، قسوة النفوس الحساسة وحساسية عديمي الاحساس.

وهي تجعل، بذلك، قسماً من حياة مستهلكيها خيالياً. انها تحيل المشاهد الى شبح، تسقط روحه على تعدد من العوالم والخيالية، تبعثر نفسه في الأقران الذين لا يحصون والذين يعيشون عنه.

وهكذا تعمل الثقافة الجماهيرية في اتجاهين متعاكسين . فمن جهة أولى . ، يعيش هؤلاء الأقران مكاننا أحرار ، مسيطرين . وهم يعززوننا عن الحياة التي قد تنقصنا ويلهوننا عن الحياة المعطاة لنا . وهم ، من جهة أخرى ، يحرضوننا على التقليد ويقدمون مثال السعي وراء السعادة . فالحاجات غير الملباة تسقي التفتحات الخيالية الكبيرة للعمل والمغامرة من جهة ، واكتمالات السعادة والحب الخيالية تسقي ، من جهة أخرى ، الحياة الاختبارية : فالثقافة الجماهيرية تغذي الحياة ، من جهة ، وتؤدي الى ضمورها من جهة أخرى .

ان هذه الحركة المزدوجة ، المغناطيسية والعملية ، تدمج دون ، شك ، عددا كبيرا من الأفراد في تيار المجتمعات الغربية على اعتبار أنها تهدئ الحاجات غير ممكنة التحقيق أو تطهرها ، وتغذي أو تثير الحاجات الممكنة التحقيق وتكيف الانسان ، في نهاية المطاف ، مع السيرورات السائدة . لأنه ينبغي ، أيضا ، أن نتصور الامكانية الأخرى التي تمجز ، فيها ، الثقافة الجماهيرية ، بالتبادل ، الواقعي والخيالي في نوع من السرعة الدائمة والذهان الحصري . وهذا هو الأمر بالنسبة لكل الذين يكونون أفقر ماديا أو أغنى حلميا (روحيا) من أن يستطيعوا تكيف قسم من أحلامهم مع الواقع ، وقسم من واقعهم مع أحلامهم . وهي حالات فردية من جهة ، وحالات جماعية ، أيضا ، لشعوب بائسة مفتونة بالسينما والتلفزيون تمضي لتمتص منها غبطات الأفيون الحديث البديلة ، على الرغم من أنها ، أو لأنها ، تعيش خارج الدارات الاستهلاكية والمعايير الفردية .

ومن جهة أخرى ، يجب أن نتصور امكان وجود قلب مربك لسيرورتي الاسقاط والتماهي ، ولاسيما لدى هؤلاء المراهقين الذين يريدون أن يعيشوا حياة العصابة ويزدورن سعادات الخاتمة السعيدة . وبهذا المعنى ، لاتعود الثقافة الجماهيرية عامل تكيف ، بل تصبح خميرة لعدم التكيف . فيصبح الفحل الصلب ومحطم كل شيء والخارج على القانون «النماذج» . والثقافة الجماهيرية تشجع ، دون شك ، «ضروب التمرد المجردة من قضية» لدى

الفتيان، وهي الأنواع التي تنبجس في كل نقاط الأرض، بما فيها، وبشكل خاص، أكثر المجتمعات «تكاملاً» (لن انضم، هنا، الى الجوقة العالمية، للاتجاهات المحافظة من أجل أن ألقى حجراً غيباً على هذا الثورات المراهقة، بل سأشير، فقط، الى أنه يبالغ في تقدير اتساعها ويخفض من تقدير عمقها. انها تحمل، في ذاتها، أكثر المساءلات جذرية لنمط الحياة في المجتمعات الحديثة وتكشف مسألة عميقة لأنها تندد بالبؤس الإنساني الذي تقوم عليه المجتمعات التي تقول عن نفسها انها الأغنى - اقتصادياً أو ايديولوجياً، من جهة، ولأنها لا تستطيع أن تجد أساساً آخر خلاف الهوة العدمية التي انهارت فيها التعاليات الكبيرة من جهة أخرى).

وبعبارة أخرى، تتكيف الثقافة الجماهيرية مع المتكيفين من قبل وتكيف القابلين للتكيف، أي تدمجهم في الحياة الاجتماعية حيث توفر لها التطورات الاقتصادية والاجتماعية أسسها. ولا يمكن للتمرد المراهق أن يقاوم طويلاً وينبغي عليه معاناة الدمج في الطبقة الاستهلاكية الجديدة والكبيرة التي تقبل نمط الحياة الجديد.

فالمستوى المتوسط للمجتمعات الغربية هو، اذن، الذي تفعل فيه، حقاً، الديالكتيكية الدائرية مؤدية الى عيش حاجات الحياة بتفويض خيالي، ولكنها تشعل، بالمقابل، نار هذه الحاجات في اتجاه التوق الى الرخاء والسعادة. وهذه الديالكتيكية هي، في كل مكان آخر، مضطربة أو باعثة على الاضطراب. ولكنها تدخل، سواء أكانت هذا أم ذاك، نماذج الحياة الجديدة الكبيرة وتنتشرها خارج اطارها الوظيفي أي في مجموع الكون.

وهكذا تقترب بامتلاء الحضارة التي أنتجتها وفراغاتها، بقوى انتشارها في العالم وضروب ضعفه.

روح التقنية

لا تتحل طبيعة الثقافة الجماهيرية ودورها، فقط، في علاقات الاسقاط - التماهي، الواقعي - الخيالي، الامتلاءات - الفراغات التي تقابل مجرى الحضارة الغربية الجديد. فهي، اذ تنجم عن النحو التقني الصناعي الرأسمالي لأكثر المجتمعات البورجوازية تطورا، تصوغ دياكتيكيا العلاقات بين محتويات الحضارة الغربية والمنظومة التقنية - الصناعية الرأسمالية بتفعيلها الامكانات المتضمنة في التقنية والصناعة والرأسمالية، كما لو أنها تفعل ذلك باثارة التيارات المولودة داخل السيرورات الكلية.

وتحول التقنية العلاقات بين البشر والعلاقات بين الانسان والعالم. فهي تصوغ موضوعيا، تعقلن، تجرد من التشخيص. فكل شيء يبدو واجب الاختزال الى أرقام. وهناك تشيء تقني ينبغي تمييزه عن «التجسيد» التيمي الذي توظف، فيه، الحاجة الى التملك، كما أن هناك ضياعا حديثا، حقا، مولودا من الصياغة الكمية والتجريد.

والثقافة الجماهيرية نتاج للتقنيات الحديثة، وهي تحمل نصيبها من التجريد باحلالها الصور محل الأجساد. ولكنها، في الوقت نفسه، ارتكاس ضد عالم العلاقات المجردة. انها تعارض الواقعي المجرد والمشأ بالثر الخيالي للكيف والمشخص. وهي تؤنسن بالتقنية، ضد التقنية، باعمارها العالم التقني بأنواع حضور - أصوات، موسيقى، صور. وكما أن القدامى كانوا محاطين بأشباح وأرواح وأقران دائمي الحضور، كذلك فائنا نعيش، نحن متمدني القرن العشرين، في عالم تبعث، فيه، التقنية هذا السحر القديم.

وتسمح عطل الاسبوع في آليات ذات محرك والاجازات، بفضل التقنية، باستعادة الطبيعة المفقودة، وتسمح الرياضات باستعادة الجسم الطبيعي، كما يسمح القطاف والقنص والصيد لنا باستعادة حركات البشرية البدائية وتسمح الألعاب باستعادة نفوسنا الطفلية.

وتمضي استعادة الماضي المفقود بتجاوز لعبي للحياة المتقننة خاص بالترويح الحديث في اتجاه الثقافة الجماهيرية نفسه. وهذه الأخيرة تمارس دفعاً يعيد ادخال الكيف والمشخص (السعادة، الحب) في الحياة الواقعية. فهي تضاعف العلاقات العاطفية وتنشط، باستمرار، الحياة الشخصية، وبهذا المعنى، يمكن تصور الثقافة الجماهيرية بوصفها مضادا للضياع (على اعتبار أن ضياعاً يطرد آخر). فهي لا تطل بنا على حياة تقنية بقدر ما تطل بنا على كيفية العيش بصورة لا تقنية في عالم متقن.

وهذا التيار المضاد للتقنية يلتقي، واقعا، بالتيار العميق للتقنية الذي يتضمن، كما يقول كوستا اكسيلوس بالحاح، التوكيد المتكامل والمتنازع للذات والموضوع، للايكو والشيء^(١). يقابل توكيد الموضوعية التقنية توكيدا للانسان-الذات. والحضارة التي ترد كل شيء الى موضوعات تنمي بالضرورة، لهذا السبب، الجانب الذاتي للذين يسيطرون على الموضوعات ويتملكونها أو يستهلكونها. وكلما زاد العالم موضوعية زاد الانسان ذاتية. ويجب عدم تعميم هذه الملاحظة لأن مقاطع لا تخص من الحياة البشرية تخطف، في الواقع، من جانب الصياغة الموضوعية (التوقيت، الأجور، الأسعار، التنظيم، التعقيل، التجريد، الصياغة الكمية، التشبيء) من خلال نمو الحضارة التقنية. إلا أنه من منطق هذا النمو، أيضاً، أن تستطيع زيادة في الذاتية موازنة زيادة في الموضوعية، أن تستطيع صياغة موضوعية لحياة العمل، مثلاً، اثاره صياغة ذاتية للحياة خارج العمل.

ومن هنا التناقض الديالكتيكي الذي يستولي على البشر وعلى موضوعات المتقنن معا. فالبشر يعانون، في وجودهم نفسه، سيرورات الصياغة الموضوعية، ولكنهم يصوغون حياتهم الشخصية ذاتياً، يزدادون نفرداً في الوقت نفسه. وتصبح الموضوعات أشياء، أدوات، أعتدة، ولكنها تنطبع، في الوقت نفسه، بقيم ذاتية عاطفية، جمالية. وهكذا تجدد الطبيعة

١- كوستا اكسيلوس: ماركس- مفكر التقنية- منشورات مينوي ١٩٥١.

المزدوجة للثقافة الجماهيرية ، التقنية والمضادة للتقنية ، التي تصوغ موضوعيا وتصوغ ذاتيا ، الصناعية والفردية ، أساسها في أساس التقنية نفسها .

وتلقى هذه الثنائية الأساسية ، بصور متنوعة ، في المستويات الصناعية والرأسمالية . فلم يكن أخلاقيو النصف الأول من القرن ، البالغو السذاجة في نهاية المطاف ، يستطيعون أن يدركوا أو أن يتصوروا أن معايير الاستهلاك الصناعية يمكن أن تكون ، في الوقت نفسه ، أقراصا فيتامينية للنفس ، سكاكر تشخيص . فلم يكونوا يستطيعون تصور الفردية الكثيفة . وكذلك كان يصعب ادراك وتصور كون الرأسمالية الموجهة نحو الربح المادي تستطيع ، في هذا السعي نفسه ، تنشيط الحياة الذاتية بسريرها القارات الخيالية واستثمارها .

ومن المؤكد أن التقنية والصناعة والرأسمالية تحمل ، في ذاتها ، مدينة واقعية تحدد موقع الاندفاعات الذاتية الكبيرة في السعي الأرضي . ولكن هذه الواقعية تعيد ، لهذا السبب ، تشريب العالم الخبيري بالنفس . انها توجه المد الذاتي نحو الفرد الحي والفاني .

الفرد الخاص

ذلك أن النمو التقني - الصناعي - الرأسمالي يتولى شأن الفردية البورجوازية . انه يدمجها بتحويله اياها . وهو يحولها بتعميمها انطلاقا من المعايير الاستهلاكية .

ان عهد الاستهلاك ولید ، مازال محدد الموقع بصورة ضيقة . وهو يقابل نموذج نمو ولیدا محدد الموقع بصورة ضيقة أيضا ، وفوق ذلك ، ركيكا ، اذا فكرنا بالتنازعات الكبيرة التي تشغل العالم . وتتخذ الثقافة الجماهيرية جذورها في الطور الاستهلاكي للمجتمعات التقنية - الصناعية - الرأسمالية - البورجوازية . وهي تقابل حياة كف ، فيها ، الجوع عن أن يكون مسألة وخف ، فيها ، وزن الضرورات الأولية وانشق الانسان المستهلك .

وهذا الأخير كائن ليبيدي بالقياس مع بورجوازي الماضي الصغير الملجوم ، دائما ، بشاغل التوفير والأخلاق والدين . ان صمامات الكف

مازالت صامدة، ولكن الرغبة في إشباع الشهوات تتسلل إلى الحياة في كل مكان. والرأسمالية هي العامل الكبير في الليبدو الحديث، العامل الذي يلح على الربح، أولاً، ثم على الاستهلاك، وعلى المال دون كلل. وتتناقض رغبة هذا الأخير في الاختباء، في الاستثمار وتزايد ارادة الاستهلاك لديه. وتتدخل الثقافة الجماهيرية في الحركة. وهي تعرف كيف تحول الرغبات الى أحلام والأحلام الى رغبات. انها تستخدم الايروس المتعدد الاشكال، وهي نفسها وجه الايروس المتعدد الاشكال. ولكنها، كما رأينا قبل قليل، لاتوجه الايروس نحو استثارة الحواس فقط، بل نحو ارتواء النفوس أيضاً. وهي توجه، بمزاوجتها واعادة مزواجتها بين ايروس وبسيشه باستمرار، تحريضاتها الى ذاتية الفرد الخاص الذي يسعى وراء ضروب اشباعه الخاصة.

وليس الانسان المستهلك انسانا متزايد الاستهلاك فقط. انه الفرد الذي يفقد الاهتمام بالاستثمار. ففي المجتمع التقليدي، كانت الحياة الفردية تنخرط في عمل التراكم المنزلي اذا كان القوت الأساسي مضمونا. «وفي منتصف القرن العشرين، ترك الاتجاه التراكمي مكانه للاتجاه المثلي الذي تكون الغاية، فيه، الامتصاص» كما تقول صيغة فروم. فضررب البيع بالتقسيط والتأمينات الاجتماعية والضمانات الوظيفية والتأمين من كل نوع والمعاشات التقاعدية تنزع الى تحرير الفرد من التراكم الأسري القديم، من شاغل التوفير. وتقوم الدولة والمشروعات الكبيرة، في دولة الرخاء، بوظائف الاستثمار.

ان هذه الهوة التي تفصل العضوية الفردية عن الكيان الاجتماعي تستطيل على صعيد آخر. فالمحتويات الانسانية تنضب في المنظومات التقنية والبيروقراطية. وعالم الانتاج والتنظيم يصبح مجردا وجليديا، متروكا للمتقنين، لنخبة السلطة ومنطق السلطة. وفي حين تجهل المنظمات الكبيرة الانسان المشخص أو تسحقه، فان الاستهلاك والترويج والحياة الخاصة هي التي يستطيع، فيها، هذا الأخير إيجاد الاهتمام والكفاءة والمتعة أو استعادتها.

وعند ذلك تنزع ازدواجية كبيرة الى أن تجري بين الانسان المستهلك، من جهة، والدولة المستثمرة من جهة أخرى، بين الفرد الخاص، من جهة، والعالم الذي آل الى البيروقراطية من جهة أخرى، بين الكائن المجزأ، من جهة، والأجهزة الكبرى من جهة أخرى. والفرد سيسعى الى استهلاك حياته الخاصة منذ أن يستطيع التحرر من شاغل حمايته، شاغل شيخوخته ومستقبل أبنائه، منذ أن يجد نفسه مجزأ في عمله وعاجزا حيال القوى الكبرى، منذ أن تفتح امكانيات الاستهلاك والترويح.

والفرد الخاص الذي يريد استهلاك حياته الخاصة ينزع الى الاعلاء من قيمة الحاضر. وهو، فضلا عن ذلك، متزايد الحرمان من الماضي. فهذا الأخير لم يعد يقدم له الحكمة وقاعدة الحياة فقط طحنت صيرورة متسارعة القيم القديمة والتعاليات الكبيرة.

وهذا الانسان المتزايد الحرمان من الماضي متزايد الحرمان من المستقبل. فهو اذ تحرر من المشاغل التراكمية، لا يجرؤ على تصور مستقبل لا يصدق. فأخطار الحرب التقليدية تحولت الى تهديد كارثي، ومنظورات التقدم تحولت الى رؤى لخيال علمي.

وهكذا يتعلق الفرد بالتبرير الكبير للحياة الحاضرة: الاستمتاع والتحقق، في حين تقيم الدولة العلاقات بين الماضي والمستقبل.

وتقابل الثقافة الجماهيرية، بصورة، أساسية، هذه «الفردية المتطرفة» الخاصة. والأفضل من ذلك أنها تسهم في اضعاف كل الكيانات الوسيطة - من الأسرة الى الطبقة الاجتماعية - لتقود الى تجمع أفراد - الجمهور - تحت أقدام الآلة الاجتماعية العليا.

وهي تدبر ظهرا لكل ما يتصل بالسلطة والدولة والتنظيم والعمل والعواطف الجماعية غير اللعبية. وغالبا ما تجهل الأسرة، ولكنها لا تجهل الزوجين أبدا.

والفرد الذي يأخذ طريقه الى اقتلاع جذوره بالنسبة للماضي والذي

لا يستثمر شيئا ما وراء حياته الخاصة يستطيع أن يتعرف في أبطال الأفلام على الصورة المسكرة لشرطه الخاص : أبطال بلا ماض ولا مستقبل يتجاوزون الحاتمة السعيدة ويستجيبون لنداء : « حققوا ذواتكم » .

وتعتبر معايير الصناعة الثقافية - الأساطير أو النماذج ، الأساطير والنماذج - عن المد والجزر الثقافيين في القطاع الخاص . وهي تتوجه ، دائما ، الى الفرد الخاص . انها الأساطير - النماذج بالنسبة للتحقق الخاص ، للسعادة الخاصة .

وهذه الفردية هي وريثة الفردية البورجوازية الصغيرة ، ولكن التحديدات التقنية - الصناعية - الرأسمالية - الاستهلاكية ، وكذلك الديناميكية الخاصة بالثقافة الجماهيرية ، قد حققتها باضافات ، أعادت عجنها وزودتها بفيتامينات .

ان الثقافة الجماهيرية تقدم ، بمعنى ما ، للأناية البورجوازية الصغيرة ، نماذج المكانة والمستوى والرضا عن الذات ، كما تقدم للضحالة اليومية التعويض الخيالي عنها . والتيار اللعبي - الجمالي يعيد ، بمعنى آخر ، قولة الشعور النفعي البورجوازي الصغير جزئيا ، ويفتح التيار الليبيدي - الشبقي الأبواب الثقيلة للمتعة الممنوعة ، ويحمل التيار الشبابي طميه الى الحياة الراشدة ويحرض على الحياة . ويجدد توارد الاتجاهات الليبيدية - الاستهلاكية ، الليبيدية - الجمالية ، الشبابية شباب الفردية البورجوازية الصغيرة كمصل بوغوموليتز .

والحق أنها تجدد الطفولة والشباب معا . فهناك نكوص طفلي في تصور حياة فورية مجزأة تدير ظهرها لما هو مسألة حقا : الحياة في المجتمع والحياة في التاريخ ، عجز الانسان وقوته . ولكن هناك ، أيضا ، تشديدا لحركة خاصة بنمو النوع البشري وهي صبغ الحياة بصبغة الطفولة .

روح الزمان

تتميز الفردية التي تنبثق عن الفردية البورجوازية الصغيرة عن المتعية الكلاسيكية . فهذه الأخيرة المنذورة للاستمتاع الفوري وحده ، كانت تجهل ، بالطبع ، ماربما كان أحدث اسهامات الثقافة الجماهيرية : الاسهام في حاضر العالم .

ان الكاميرا أو الميكرو اللذين يلتقطان الحدث الحالي وينقلانه هما بمثابة الأداتين المسبقتي التوجيه لثقافة ملتحقة بالواقع الفوري . ومع ذلك ، فان الكاميرا والميكرو مكرسان أيضا ، مبدئيا ، للتسجيل والاحتفاظ ، أي للذاكرة الجماعية . ولكن هذه الوظيفة ضمرت بفعل النمو الهائل للوظيفة الفورية تحت ضغط حضارة للحاضر وجدت نفسها ، هي الأخرى ، فائقة التحديد بالكاميرا والميكرو .

فالثقافة الجماهيرية تميز الحاضر على كل جبهتها الواسعة التي تقترب بالحالي وتنشطه .

وهي تسعى الى أن تتلقى ، دائما ، أساطير لتحل محلها ، «حدث هذا الاسبوع» . والتطعيم الميتولوجي للأحداث يغذي الملحمة اليومية للأولمبيين الحديثين . فمنذ قرنين ، كان من شأن حكاية أن تقول : «كان الامبراطور حزينا لأن زوجاته لم يكن مخصصات ، وقد طلق الزوجة التي كان يحبها وبحث موفدوه في العالم عن تلك التي تستطيع أن تمنحه وريثا» .

وليس لدى «فرانس ديمانش» و «هنا باريس» دعائم واقعية ، فقط ، لتنسج حول هذا الموضوع (شاه ايران كان موجودا فعلا . وقد طلق ثريا وتزوج فرح ديبا التي أنجبت له ابنا) ، بل هما في حاجة الى دس هذه الحلقات في الحدث ، الى غمر الاسطورة في الحاضر الطواهري .

وبصورة موازية لذلك ، فإن التحريض الأزلي على الاستهلاك والتغيير (الاعلان ، الأزياء ، الطرائف والموجات) والمد الأزلي للفلاشات والمثير يتراكبان في ايقاع متسارع ييلى ، فيه ، كل شيء سريعا جدا ، يبدل ، فيه ، كل

شيء سريعاً جداً، الأغاني والأفلام والثلاجات والحب والسيارات. ان عملية تفرغ وتجديد مستمرة تجري بتجديد الأزياء والمستحدثات والموجات. ان الفيلم والأغنية يعيشان فترة فصل، والمجلات تستهلك في اسبوع، والجريدة تستهلك في ساعة صدورها. ويعقب زمن الفن الذي يسمى أبدياً حاضراً جديداً، دائماً، ومروى بالثقافة الجماهيرية. انه حاضراً غريباً لأنه معاش وغير معاش في الوقت نفسه. انه معاش عقلياً في حين تعاني الأجساد تكرار الحياة اليومية وتمثلها (يستيقظ المرء في الساعة نفسها، يأكل في الساعة نفسها الخ...) والأولبيون هم الذين يعيشونها كاملة. ولكن هذا الحاضر المتجدد في عيون الانسانية اليومية وأذنانها يلتصق بالذهن. والزمن المتسارع والمسرّع الذي يحمل ركابه يضاعف الالتحاق بالحاضر المتحرك.

ويجعل قبول الحاضر والالتحاق به من الثقافة الجماهيرية ثقافة عالم في صيرورة، ولكنها، وهي ثقافة في صيرورة، ليست ثقافة الصيرورة. انها تسمح للانسان بقبول طبيعته الانتقالية والتطورية لabeيشها فقط. انها تقدم، وهي ثقافة اليوم الحاضر الأزلي والمتغير، «تعاقبا غير مبين لبرهات حاضرة» (ج. غابيل: الوعي الزائف، مخطوطة ص ١٧٤). وهي تسهم في هذه النزعة المحافظة الجديدة التي يسميها هويت الابن «المعاصرة» التي تجعل من الحاضر الاطار المرجعي المطلق. وهي تجزئ الزمان كالفرد... الا أن مافي قبول الحاضر ليس عمى أو هرباً أو انتهاء فقط. فالقيم المتعالية الكبرى كسقطت من جانب الصيرورة المتسارعة لحضارة مسقط في الزمان غير القابل للاسترجاع. والقيم القائمة على استهلاك الحياة الحاضرة تعقبها. والشعور بأنه يجب البحث عن الحقيقة والمعنى في المظاهر الظواهرية يصبح مسيطراً. ويصبح ماهو كائن الواقع الجوهري.

وتنزع الثقافة الجماهيرية الى رد الذهن الى الحاضر. هي تجري، في الوقت نفسه، تحركاً مدهشاً للأذهان نحو ماهو أمكنة أخرى، وهذه الأمكنة الأخرى أحاطت، دائماً، بأكثر المجتمعات وأنواع الحياة انطلاقاً. ولكن

حضارتنا تكشف على طريقها، وبصورة كثيفة كثافة خاصة، هذا الطابع الأساسي الذي يجعل من الإنسان «كائنًا للبعيد» يتوه ذهنه، دائما، في آفاق حياته.

وجوه غائبة لدى الذين تركوا العمل الآلي للمهمة المجزأة، نظرات تائهة للذين في المترو أو الباص، وتائهة أيضا على المائدة الأسرية وفي الصحيفة والتلفزيون، وهي ليست مثبتة على سماء الأساطير الدينية، بل تائهة في العوالم الموازية التي لها طبيعة الثقافة الجماهيرية نفسها، أو هي هذه العوالم نفسها.

وهي ليست، فقط، الأمكنة الأخرى للحرية والمغامرة والأوساط الدنيا والأحلام المستيقظة، بل هي، أيضا، أمكنة الحالي الكوني الأخرى، والتلفزيون هو الذي يصنع الوجود الدائم الأقصى للأمكنة الأخرى في جمود الـ«هنا» الأقصى. ان تكثيفا متعددًا للكون يتوفر، يوميا، للمشاهد المسترخي في ثياب المنزل.

ولا تلتصق الأمكنة الأخرى الـ«هنا» كما لا يمتص الـ«هنا» الأمكنة الأخرى. فتتكون دياكتيكية بينهما تندمج في دياكتيكية الثقافة الجماهيرية الأساسية. ففي الوقت نفسه الذي تحمل، فيه، قوة نابذة هائلة الأذهان نحو الأمكنة الأخرى، تستدعي قوة جذب الفردية الاستهلاكية الأقمار الصناعية العقلية.

فلا يوجد، إذن، انحلال للحضور الفردي في الأمكنة الأخرى، بل هناك، من خلال تلاحق شعبي مع الأخبار العالمية، استنفار للذهن ينسج مجالا مكانيا متزايد السعة والثبات للأمكنة الأخرى. هنا ولـ«هنا» الأمكنة الأخرى، أي علاقة جديدة بالمكان، بالعالم. فالجوهر الاتصالي والموصل للثقافة الجماهيرية يتابع، يربط، يتوسط، فيصبح الغريب مألوفًا والمجهول متناقص الغرابة... ولا شك في أنه كلما زاد الغريب الفة تزايد المألوف، على العكس من ذلك، بعدا عن المعرفة...

وهكذا تدخلنا الثقافة الجماهيرية في علاقة مقتلعة الجذور، نائمة حيال الزمان والمكان. وهنا، أيضا، يوجد تعويض عقلي عن الحياة المجمدة في التوقيتات الرتيبة للتنظيم اليومي، ولكن هناك ماهو أكثر من تعويض: فهناك اسهام في روح الزمان، سطحي وتافه، ملحمي ومسكر في الوقت نفسه. والثقافة الجماهيرية تقف على كتفي روح الزمان بل تشبث بأذيالها.

ان هناك، في هذه العلاقة الجديدة مع المكان والزمان، نوعا من الاسهام تحت الهيغلي في وجود العالم الأخذ في الصيرورة. ولكن هناك، في الوقت نفسه، نوعا من الشعور تحت الستيرني بوحدة الوجود الفردي.

ولكن هناك قلقاً يجب أن يحاصر، حتما، الكائن البشري الذي يعلم، عندما يصبح كل شيء في الوقت نفسه، انه ليس شيئا. والثقافة الجماهيرية تكبت هذا الشعور في التسليلات الكونية كما في اسطورة السعادة أو السعي وراء الأمن.

وحقيقة الأمر هي أن القلق يخرج من كل مسام الثقافة الجماهيرية، ولكنه يخرج منها على وجه الدقة مطرودا في حركات وتخبطات وارتعاشات واثارات وصور ضربات وأشراك ومهاجمات وجرائم.

ولذلك لانجد، قط، في الثقافة الجماهيرية، التساؤل الداخلي للانسان المشتبك مع نفسه، مع الحياة، مع الموت، مع سر الكون العظيم. فلاثورة انثروبولوجية ولا أوديب وهرم وغوص يحمل الدور في تكوين الوجود لأن كل شيء ينمو، فيها، في الأفقية، على سطح الأحداث الواقعية والخيالية وفي الحركة. والاسهام الذي لا ينسى للثقافة الجماهيرية هو، حقا، في كل ما هو حركة: الوسترن، الفيلم والقصة البوليسيين، بل وأفضل من ذلك الاجراميين، الحمى الهزلية والكونية الكبرى، الخيال العلمي، الرقصات والايقاعات الأمريكية- الافريقية، اذاعة الريورتاج، الواقعة المنوعة، الخبر السريع. وهذه ابداعات لم تصنع من أجل أنواع الصمت التأملية، بل من أجل اللحاق بابقاع «روح الزمان» الكبير المحموم والمستخرج.

ان النقاد المبررين لروح الزمان، وهم أشباح التعالي الحزينة، أعمى من العميان الذين يزدرونهم . انهم يجهلون أن ما مات ليس ، الى هذا الحد، الإله الذي له مكمته خارج العالم، بل ان ما مات هو الكائن .

وكون أرجحية الحالي على الدائم، السطحي على الجوهرى، تقلب تصورا كاملا للثقافة (ولكن ماذا يبقى ، وأين هو الجوهر؟) لا يمنع كون الثقافة الجماهيرية قد جعلتنا نقبل غط الوجود التاريخي الذي هو غمطنا نفسه . وكون المشاركات الكونية عن بعد تؤدي الى زوال مشاركات قديمة لا يمنع كون الثقافة الجماهيرية تجربنا في اتجاه المغامرة الانسانية ، الكوزموبوليتية بعد الآن .

ان الثقافة الجماهيرية التي تقابل انسان حالة ما للتقنية والصناعة والرأسمالية والديمقراطية والاستهلاك تجعل هذا الانسان ، أيضا ، على علاقة بمكان القرن وزمانه .

وهذا الانسان محبوس في خصوصية فردية ضيقة ولكن ذهنه البيتي مفتوح على الآفاق الكونية . انه خاضع لايقاع أساسي مزدوج ، تماهوي واسقاطي ، جاذب ونابذ ، منشط ومشبح ، يتخذ سعة غربية في التوطد القوي للحياة الشخصية وفي النبض الاتساعي للمكان - الزمان الجديد .

وهكذا ، فان الحاجة الانثروبولوجية المزدوجة والمتناقضة التي تكشف عنها وتحرفها كل ثقافة ، التوطد الفردي والاسهام الكوني ، تعبر عن نفسها من خلال الثقافة الجماهيرية .

تيار مقبـل؟

الثقافة الجماهيرية التي تسهم في تطور العالم هي ، نفسها ، تطويرية بطبيعتها . فهي تتطور سطحيًا بموجب الايقاع المحموم للأخبار والفلاشات والأزياء والموجات . وهي تتطور في العمق بموجب التطورات الاجتماعية : فالتقنيات التي تنشط الطلب والطلب الذي ينشط التقنيات متحركة في سوق الاستهلاك الثقافي . والثقافة الجماهيرية تقبل وتوالي من السيرورات

التطورية أكثر بكثير من الثقافات المفروضة بالسلطة أو التقليد، كالثقافات المدرسية والقومية والدينية .

فلا يمكن، إذن، تحديد جوهر ما هو في تطور. فقد حققت الصحافة الكبرى والسينما صعودهما منذ خمسين عاما وحققته الاذاعة منذ ثلاثين عاما والتلفزيون منذ عشرة أعوام. والتيار الجديد يتخذ صورته منذ الثلاثينات، واعلاء شأن القيم الشبابية يقوى في موجة سنوات الخمسينات والستينات الجديدة. وسوف تكون، هناك، تطورات جديدة في تقنيات الاتصال كما في الاتصال نفسه .

ويمكن لهذه التطورات المتوقعة توقفا وثيقا على المجرى التاريخي لحضارة أن تضطرب بقدر ما يضطرب هذا المجرى نفسه. فيمكن لنكوص معمم للاستهلاك، ولحرب عالمية بالطبع، إيقاف اندفاع الثقافة الجماهيرية وتعديل وظائفها وتفكيك عمارة موضوعها. فالثقافة الجماهيرية هشة، حقا، بقدر ما هي غازية، هشة بقدر ماتتوقف على تناقضات الأزمة العالمية، وغازية بقدر ماتقوم على سيرورات سائدة للعصر التقني .

وإذا صرفنا النظر عن فرضية نكوص للنهوض التقني -الصناعي- الاستهلاكي في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية، فاننا نستطيع محاولة مقارنة المستقبل القريب .

ان بعض أعراض التعديلات تظهر، منذ الآن، في داخل التيار الجديد نفسه . فالدارات الدولية للسينما المستقلة ونوادي السينما ونوادي الكتاب والاسطوانة، وضروب «البرنامج الثالث»، من نموذج هيئة الاذاعة البريطانية ومحاولات التلفزيون الثقافي كما في الشيلي أو فرنسا، تبدو مقدمة لتكوّن دائرة جديدة تنفلت من مدار الثقافة الجماهيرية لتدور حول «الثقافة العليا» .

وهناك تعديلات أخرى تتصل بقلب الثقافة الجماهيرية الحي . ان داء يصيب الأولمب . ومن المؤكد أن الأولمب لم يفقد شيئا من حيويته . وهذا الداء ليس الموت الذي يحذف كبار أولمبي السينما مثل تيرون باور وكلاارك غيبل

وغاري كوبر دون أن يحل محلهم جبابرة من وزنهم، الحركة التي ترد الأولمبيين الى قامة متوسطة مستمرة . فالداء يقع على مستوى آخر . فالأولمب لم يسقط ، بل هو يقرض : ان هناك أزمة سعادة في الأولمب . فمارتين ومارلين وليز وريتا وبريجيت لا يجدن السعادة . وعانت مرغريت ، واليزابت وثرثيا تعانين . وعدم الاستقرار والاكتئاب ، بل ومحاولات الانتحار ، تكشف ، بعد الآن ، عن الصعوبات أكثر منها عن امكانات السعادة . وميتولوجيا الأولمب تقرض من جانب الواقع الداخلي ، أي من جانب الحياة التي يعيشها الأولمبيون . ومن المؤكد أن الثقافة الجماهيرية تستطيع أن تنمو ، كما فعلت من قبل «اختلالات التوازن» التي يقلق الكشف عنها عامة الناس (الجنسية المثلية ، - المخدرات - الفضائح الخ . . .) . ولكنها لا تستطيع منع نفسها من أن تضيء بفلاشاتها طلاقات ريتا هايوارث والانفصال بين الشاه وثرثيا والمنفى المؤلم لمارتين كارول في تاهيتي وعلاج النوم لمارتين وحزن فاديم المهجور وفشل زواج فرانسواز ساغان وضروب اليأس اللامتناهية لدى بريجيت . والثقافة الجماهيرية تسلط ، منذ الآن ، فلاشاتها على مرارات الدولشي فيتا (الحياة العذبة) . وانطونيوني وبرغمان اللذان يتحدثان عن صعوبة الحياة لم يعودا تماما جسمين غريبيين .

ويتكون تناقض طريف بين تعاسات الأولمب المعاشة والخاتمة السعيدة . هل تستطيع الخاتمة السعيدة المحافظة على عهدتها المتتصر اذا كف الأولمب عن أن يكون سعيدا بصورة مثالية ؟ هل الداء الذي يصيب الأولمب مقدمة داء أعمق سيصيب الفردية الحديثة (ولكن متى ؟) في وجودها نفسه ؟ ألن نشهد انبثاق صعوبات عيش جديدة سوف تنبغي مواجعتها لاثمويها في الميتولوجيا المسكرة ؟ ان تصدعات تظهر منذ الآن .

فهناك حياة أقل عبودية للضرورات المادية والتقلبات الطبيعية ، من جهة ، وحياة تصبح عبدا للتفاهات من جهة أخرى ، حياة أفضل ، من جهة ، وعدم رضى كامن من جهة أخرى ، عمل أقل مشقة ، من جهة ، وعمل مجرد من الأهمية من جهة أخرى ، أسرة أقل اضطهادية ، من جهة ، وعزلة أشد

اضطهادية من جهة أخرى ، مجتمع حماية ودولة مساعدة ، من جهة ، والموت الذي لا يرد والأكثر عبثية منه في أي وقت مضى من جهة أخرى ، تنامي علاقات الشخص بالشخص ، من جهة ، وعدم استقرار هذه العلاقات من جهة أخرى ، الحب الأكثر حرية ، من جهة ، وركاكة أنواع الحب من جهة أخرى ، تحرر المرأة ، من جهة ، وأنواع عصابها الجديدة من جهة أخرى ، انخفاض اللامساواة ، من جهة ، وزيادة الأنانية من جهة أخرى .

هل ستتعمق هذه الصدوع الى فجوات ؟ الى أي حد ستكون من المرغوب فيه ، ثم الممكن تحمله ، حياة مندورة ، على هذا النحو ، للحالي والسطحي ، لمتولوجيا السعادة وفلسفة الأمن ، لحياة لصيقة ولكنها دون جدور ، للتسلية الكبرى والاستمتاع التجزيئي ؟ الى أي حد سيجري اكتمال الفردية الحديثة دون تفكك ؟

الى أي حد سيقنّع تطور الثقافة الجماهيرية المقبل هذه المسائل أو على العكس ، من ذلك ، الى أي حد ستصبح مواجهة مع صعوبات الحياة الجديدة ؟ الى أي حد ستعقب صعوبات السعادة نشوة السعادة كموضوع مركزي ؟

الأنه يجب أن نحترس من أن نعزل هذه المسألة ونجملها . فما اردت الاشارة اليه في الوقت الذي مازالت ، فيه ، البشرية التي تعاني الجوع والسيطرة في كتلتها الكونية دون الرخاء والسعادة و الفردية الجديدة بكثير ، هو أننا لانستطيع ، منذ الآن ، أن نتصور ما وراء الرخاء والسعادة والفردية الجديدة . نحن في زمن انعدام خارق للمساواة في النمو يظهر ، فيه ، ماتحت المسائل وماوراءها أي ، أيضا ، حركتها ، تطورها .

ونحن نستطيع أن ندرك أن كل ايجابية تقوم في العالم تستثير سلبية جديدة ، وأن كل امتلاء يسبب فراغا ، وأن كل شبع يستدعي قلقا ، وأن مسيرة الانسان تتحقق في دياكتيكية الرضا وعدم الرضا ، وأن ضروب التقدم تزحزح اكتمال الكائن البشري وخصوصيته دون أن تختزلهما .

ولكننا نستطيع ، في الوقت نفسه ، أن ندرك أنه إذا لم يوجد جواب سحري على تناقضات الوجود ، فإن هذه الأخيرة في حالة حركة وأن هذه الحركة يمكن أن تخلق اجابات متحركة هي نفسها .



ونستطيع ، أخيرا ، أن ندرك مايلي :

ان في الثقافة الجماهيرية شيئا آخر ، مادون وماوراء ، يربطها بالضرورة العميقة للبشرية ، شيئا مخبوءا كلوزة تحت نواة أساطير الفرد الخاص .

ان هناك الانتظار والسعي الألفي وراء مزيد من الطيبة ، مزيد من الرأفة ، مزيد من الحب ومزيد من الحرية مصهورين ومسكوبين وملتصقين تحت التثبيت الفردي . ان هناك ، في العطل الكبيرة والفراغ الكبير ، السؤال القديم جدا الذي يبحث ، بصورة غامضة ، عن اجابة عنه : ماذا يستطيع ، ماذا يجب أن يفعل انسان بحياته عندما يخرج من الضرورة ؟ ان هناك ، في الانسان الذي يبدو أنه يجب أن يختبئ مثل برنار الناسك تحت الأشياء المتغايرة التي يملكها ، التوق الأعمى الى التواصل مع الآخرين . ان هناك ، لدى البورجوازي التلفزيوني الصغير ، علاقة بالفيديو ، على وجه الدقة ، مع رائد الفضاء الذي يطير في الفضاءات وهي ، مهما كانت خفيفة ، علاقة مع نبض العالم ، مع روح الزمان . . .

ماالذي ستصبح عليه هذه الخمائر ، هذه العصارات في الوقت الذي سيصبح ، فيه ، الانسان مأخوذا ، بصورة متزايدة ، بالمغامرة التقنية المدهشة التي لا تفتح له الآفاق الكونية ، فقط ، بل ، أيضا ، امكانيات تحول داخلي جذري ، طفرة غريبة ؟ ان هناك أكثر مما ينبغي من المتغيرات المتشابكة ، أكثر مما ينبغي من ضروب عدم اليقين ، أكبر مما ينبغي من التوثر قبل الكارثي من أن نستطيع التجرؤ على التنبؤ . الا أنه ربما ترسم ، منذ الآن ، تحت أبصارنا وبأجزاء منفصلة ، البداية شبه الفردية للكائن (مزود بمزيد من الوعي ؟ وبمزيد من الحب ؟) قد يستطيع مواجهة الصيرورة وتولي شرط كوني .

الفهرس

الجزء الأول: العصاب

القسم الأول: الدمج الثقافي

٥	مقدمة الطبعة الثالثة
١١	الفصل الأول: مسألة ثلاثة
٢١	الفصل الثاني: الصناعة الثقافية
٣٥	الفصل الثالث: الجمهور الكبير
٥١	الفصل الرابع: الفن والمتوسط
٥٧	الفصل الخامس: التصدع الكبير
٧٣	الفصل السادس: ثقافة للترويج
٨٥	الفصل السابع: المجالات الجمالية

القسم الثاني: ميتولوجيا حديثة

٩٩	الفصل الثامن: التعاطف والنهاية السعيدة
١٠٧	الفصل التاسع: الأواني المستطرقة
١١٥	الفصل العاشر: الأولمبيون

١٢١	المسدس	الفصل الحادي عشر:
١٣١	الشبق اليومي	الفصل الثاني عشر:
١٣٩	السعادة	الفصل الثالث عشر:
١٤٧	الحب	الفصل الرابع عشر:
١٥٧	اعلاء شأن القيم الانثوية	الفصل الخامس عشر:
١٦٧	الشباب	الفصل السادس عشر:
١٨١	الثقافة الكونية	الفصل السابع عشر:
١٨٩	روح الزمان - المسألة	الفصل الثامن عشر:

1990/1/16 30..

وضعت دراسات (روح الزمان بجزئيه) طوال أربعة عشر عاماً (١٩٦٠ - ١٩٧٤) حدثت اثناءها تبدلات جذرية في ثقافة أوروبا والعالم، أخطرها شأناً تفكك الثقافة الشعبية التي هيمنت بين (١٩٥٠ - ١٩٦٠) وتفجرها من الداخل. وتشكلت مقابلها بؤر ثقافة مضادة وربما ثورة ثقافية.

لقد سادت مع تسارع الانتاج الصناعي اسطورة الاستهلاك للجميع والسعادة لكل الناس، الا أن مضاعفة الانتاج ضاعفت الفوارق الطبقيه، وكادت تبخر في الوقت ذاته اسطورة الاختيار الالهي أو الطبيعي لفئة محدودة من الناس - قالمبشر سواسية من حيث المبدأ - يعرف ادغار موران (العصاب) وهو عنوان الجزء الأول الذي وضع عام ١٩٦٠، بأنه تسوية بين الواقع وعذاب الروح، تسجها وتشرها الأسطورة وطقوسها. ويصير (العصاب، نخرأ) عنوان الجزء الثاني الذي نشر عام ١٩٧٥ اذ ثمة أزمة أخذت تنخر الثقافة من الداخل. ويعرف «ادغار موران» الأزمة: اللااستقرار يحل محل تزايد المساحات اللاتيقن، تحول التعارضات المتكاملة الى نقائص، ظهور انحرفات سرعان ماتحول الى اسئلة تبحث عن أجوبة. ثمة شاهدان متميزان على أزمة الثقافة هذه: ثورة أيار ١٩٦٨ في فرنسا وحركة تجدد الثقافة في كاليفورنيا بين ١٩٦٧ - ١٩٦٩.

والثقافة هي المجتمع الانساني والانسان، وكل مايسهم في تكوين الانسان، فالأزمة اليوم هي أزمة الانسان. ويدرس المؤلف تماذج هذه الثقافة عند الشباب، عند المرأة كما في العلاقات الجسدية. ويجدها أيضاً في التعارض الحاد بين الأبناء والآباء، بين الولد والمراهق، بين الجديد والقديم... وأيضاً في تبدل السلوك وتمامه وقيمه، كما في السينما والتلفزيون والرقص والمسرح... وبقية طرق التنقيف.

فالكتاب دراسة معمقة لثقافة هذا القرن فيما لها وما عليها، وضعها مفكر موسوعي كرس حياته لفهم الانسان واشكالاته. وتبدو له حياة الانسان اليوم وكأنها دخلت مرحلة التحولات الكبرى العاتية أحياناً، التي نعيشها ونحن ندخل القرن الواحد والعشرين. الوضع المتأزم هذا هو انسان اليوم في العالم المتقدم كما في العالم المتخلف.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

في الاصدار المصهبة ما يادل

٢٥٠ ل.س.

سمر لائحة داخل المطبع

١٢٥ ل.س.